Studien zur Musikanschauung und Musiklehre Johann Heinrich Alsteds (1588 - 1638)

INAUGURAL-DISSERTATION
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität Marburg/Lahn

Vorgelegt von

Ingo Schultz

aus Magdeburg

Marburg (Lahn) 1967

Kleinoffsetdruck: Görich & Weiershäuser, Marburg

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554427_0004

Studien zur Musikanschauung und Musiklehre Johann Heinrich Alsteds (1588 - 1638)

INAUGURAL-DISSERTATION
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität Marburg/Lahn

Vorgelegt von

Ingo Schultz

aus Magdeburg

Marburg (Lahn) 1967

Kleinoffsetdruck: Görich & Weiershäuser, Marburg

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Von der Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität
Marburg/Lahn als Dissertation angenommen am: 24. 11. 1967

Tag der mündlichen Prüfung: 5./6. 12. 1967
Berichterstatter: Prof. Dr. H. Hüschen
Mitberichterstatter: Prof. Dr. H. Engel

Gedruckt mit Unterstützung der Stiftung Volkswagenwerk,
der Philipps-Universität und des Marburger Universitätsbundes

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort 1

I. EINLEITUNG

1. Zur Wirkungsgeschichte der Schriften Alsteds 3
   a) Urteile über die Enzyklopädien 4
   b) Stellungnahmen zu den theologischen Werken 14
   c) Anregungen aus der Lokalgeschichtsforschung 17
   d) Ansätze zur Rezeption der Erziehungslehre 17
   e) Aussagen über die Musikschriften 20
2. Das Leben 25
3. Nachweis der Ausführungen zur Musik in den Werken 36

II. DIE MUSIKANSCHAUUNG

1. Die Stellung der Musik im enzyklopädischen System 38
2. Die Musikdefinitionen 45
3. Die Musikklassifikationen 51
4. Das Musikverständnis im engeren Sinne 62
   a) Musica est donum Dei 62
   b) Musica movet affectus 65
   c) Musica vocalis et instrumentalis 68
   d) Das Verhältnis von Wort und Ton 76
   e) Ergebnisse 77

III. DIE MUSIKLEHRE

1. Die Traktate musikalischen Inhalts 80
   a) Elementale mathematicum 80
   b) Methodus admirandorum mathematicorum 81
   c) Triumphus bibliorum sacrorum 82
   d) Compendium philosophicum 82
   e) Die enzyklopädischen Abhandlungen 83
2. Die wichtigsten musiktheoretischen Termini 86
3. Zur Solmisation 100
4. Die Dreiklangslehre 110

ZUSAMMENFASSUNG 122

IV. VERZEICHNISSE Seite

1. Verzeichnis der Schriften Alsteds 125

2. Verzeichnis der Respondenten 146

3. Quellenverzeichnis 159

4. Literaturverzeichnis 162

5. Verzeichnis der benutzten Abkürzungen 178

V. DER TEXT DES IN DER ENZYKLOPÄDIE VON 1630 ENTHALTENEN MUSIKTRAKTATS 179

VORWORT

Die Polyhistoren des beginnenden 17. Jahrhunderts, die seit der französischen Aufklärung im Schatten der frühen Repräsentanten des neuzeitlichen philosophischen und naturwissenschaftlichen Denken (Bacon, Descartes, Leibniz, Newton) stehen, haben bis zur Gegenwart nur selten das Interesse der wissenschaftlichen Forschung gefunden. Zu dieser Gruppe von außerordentlich fruchtbaren und vielseitigen Schriftstellern, die zumeist aus der Leydener Schule der Späthumanisten J. Lipsius (1547 - 1606) und D. Heinsius (1580 - 1655) hervorgegangen oder doch wesentlich von ihr beeinflußt worden sind, zählt neben R. Fludd (1574 - 1637) (1), E. Puteanus (1574 - 1646) (2) und G. J. Vossius (1577 - 1649) (3) auch Johann Heinrich Alsted, der als Professor an den reformierten Hochschulen in Herborn (Nassau) und Weißenburg (Siebenbürgen) gewirkt hat. Die Bedeutung dieser Gelehrten liegt darin, daß sie, späte Vertreter der humanistischen Tradition, alles zu ihrer Zeit verfügbare Wissen sammelten und nach Wegen suchten, diese Fülle von Gedanken und Fakten der Nachwelt zu erhalten und ihr verständlich zu machen.

Das Werk J. H. Alsteds ist jedoch mit der Feststellung, er habe an der Erfassung, Interpretation und Tradierung des antiken und humanistischen Bildungsguts, an der Entwicklung und Verfeinerung philologischer Methoden und an der systematischen Durchdringung des Wissensstoffs mitgewirkt, noch nicht ausreichend charakterisiert. Sein Denken ist ebenso entscheidend durch eine gründliche und vielschichtige theologische Ausbildung und durch die langjährige Lehrtätigkeit als Theologieprofessor geprägt worden. Eine große Anzahl von theologischen Schriften zeugt von der sich auch auf diesen Bereich erstreckenden universalen Zielsetzung des Autors.

Die Erhellung der Glaubensinhalte und die Erörterung der Möglichkeiten und Grenzen des menschlichen Wissens zeichnen sich demnach als die zentralen Themenkreise ab, die in allen Publikationen Alsteds anklingen. Theologische Reflexion und enzyklopädische Gelehrsamkeit, dogmatische und philologische bzw. mathematische Denkstrukturen stehen in seinem schriftstellerischen Werk nebeneinander und treten bisweilen in fruchtbare wechselseitige Beziehungen.

Aus dieser Ambivalenz ergab sich der systematische Ansatz der vorlie-

---

1) F. Blume, Art. "Fludd". In: MGG IV. Sp. 438 ff.
2) H. Hüschen, Art. "Puteanus". In: MGG X. Sp. 1786 f.
3) Ders., Art. "Vossius". In: MGG XIV. Sp. 31 f.

genden Arbeit. Alsted beschäftigte sich mehrfach sowohl mit den grundlegenden Problemen des theologischen Musikverständnisses als auch mit den wesentlichen Fragen der Musiktheorie. Die Aufgabe der nachfolgenden Darstellung besteht vornehmlich darin, die genannten Möglichkeiten der Musikbetrachtung - in der Folge als "Musikanschauung" und "Musiklehre" gegeneinander abgehoben - im Hinblick auf ihre inhaltlichen Besonderheiten und auf ihr Verhältnis zueinander zu untersuchen. Als fruchtbare Ausgangspunkte erwiesen sich einerseits die Erörterung der theologischen Kriterien, denen die musikalische Praxis unterworfen ist (vgl. II, 4 c), und andererseits die Betrachtung der Dreiklangslehre, die ebenfalls in enger Beziehung zum theologischen Musikverständnis steht (vgl. III, 4).

Die umfangreichen bibliographischen Studien, aus denen das Verzeichnis der gegenwärtig bekannten Schriften Alsteds hervorging (vgl. IV, 1), hätten kaum ohne vielfältige Hilfe durchgeführt werden können. An erster Stelle verdient die Bibliothek des theologischen Seminars in Herborn genannt zu werden. Die Durchsicht der in ihren alten Beständen noch fast vollzählig erhaltenen theologischen Werke Alsteds wurde durch die Hilfsbereitschaft und das Entgegenkommen der Bibliothekarin, Frl. I. Schlau, ermöglicht und wesentlich erleichtert. Zahlreiche Auskünfte erteilten die Bibliotheken in Augsburg, Braunschweig, Erlangen, Frankfurt/M., Fulda, Hannover, London (British Museum), Marburg (UB und Westdeutsche Bibliothek), München (Staatsbibliothek), Stuttgart, Wien (Nationalbibliothek), Wiesbaden und Wolfenbüttel.

Hervorheben möchte ich die großzügige und selbstlose Unterstützung, die mir Herr Prof. Dr. J. Sólyom, Budapest, gewährte. Dank seiner zuverlässigen Information über die Bestände der Ungarischen Nationalbibliothek und über die neuere ungarische Spezialliteratur konnte eine Reihe von bisher unbekannten Schriften Alsteds bibliographisch erfaßt werden.

Herrn Dr. H.-G. Koch, Neuss, verdanke ich eine Fülle wertvoller Anregungen und Hinweise zum Kapitel "Die Musikanschauung im engeren Sinn".

Mein ganz besonderer Dank gilt meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Heinrich Hüschen, der das Entstehen der vorliegenden Arbeit von ihrem Beginn an mit stetem Interesse verfolgt und zu ihrer Vollendung mit ungezählten Ratschlägen beigetragen hat.

I. EINLEITUNG

1. Zur Wirkungsgeschichte der Schriften Alsteds

Für den Versuch, eine Wirkungsgeschichte der Schriften J. H. Alsteds zu schreiben, stand eine überwältigende Fülle von bibliographischem Material zur Verfügung. Die in einem Zeitraum von über 300 Jahren entstandene einschlägige Literatur mit dem Anspruch auf Vollständigkeit behandeln zu wollen, wäre jedoch selbst dann unmöglich gewesen, wenn die vorliegende Arbeit sich ausschließlich mit dem Problem der Wirkungsgeschichte beschäftigt hätte. Der nachfolgende Abriß enthält aus diesem Grunde nur ausgewählte Urteile und Stellungnahmen zum schriftstellerischen Werk Alsteds. Aufgabe der wirkungsgeschichtlichen Untersuchung ist es, diese Zeugnisse nicht nur zu sammeln und nach bestimmten Gesichtspunkten zu ordnen, sondern auch ihre Voraussetzungen und Bedingungen aufzuzeigen.

Die Gliederung des der Wirkungsgeschichte gewidmeten Kapitels reflektiert das Bestreben, über die Betrachtung der Musikschriften hinaus einen Einblick in das Gesamtwerk Alsteds zu vermitteln. Unter den im Anhang dieser Arbeit nachgewiesenen 64 Schriften kommt zweifellos den Enzyklopädien die größte Bedeutung zu. Die Nachwelt wendete ihnen immer wieder ihre besondere Aufmerksamkeit zu, was sich in einer bis in die Gegenwart andauernden Auseinandersetzung mit dieser Werkgruppe niederschlägt. Neben den ebenfalls enzyklopädische Aspekte aufweisenden theologischen Schriften nehmen die Ausführungen Alsteds zu pädagogischen Problemen eine Sonderstellung ein, da sie eine beachtenswerte Rolle im Verhältnis des Herborner Gelehrten zu seinem Schüler J. A. Comenius spielen. Die Ausführungen späterer Autoren zu den Abhandlungen musikalischen Inhalts bieten wenig Anhaltspunkte für die wirkungsgeschichtliche Betrachtungsweise.

Die auf die genannten Werkgruppen (enzyklopädische, theologische, pädagogische, musiktheoretische Schriften) bezogenen Urteile werden innerhalb dieses systematischen Rahmens jeweils in chronologischer Folge behandelt.

Die verschiedenen Kataloge und Bibliographien, die mehr oder weniger umfangreiche Aufzählungen der Schriften Alsteds enthalten, werden in anderem Zusammenhang Erwähnung finden (1).

---

1) Vgl. die Einleitung zum "Verzeichnis der Schriften" im 4. Kapitel.

Bemerkt sei schließlich, daß sämtliche Werke des Polyhistors durch ein vatikanisches Dekret vom 10. 5. 1757 auf den Index verbotener Bücher gesetzt wurden. Das Verbot besteht noch (2).

a) Urteile über die Enzyklopädien Alsteds

Aus dem schriftstellerischen Schaffen Alsteds ragen die enzyklopädischen Werke (3) nicht nur aufgrund ihrer Konzeption und ihrer kaum überschaubaren Stoffülle, sondern auch wegen ihrer nachhaltigen Wirkung auf die Nachwelt heraus. Diese Schriften haben in den verschiedenen Epochen der Geistesgeschichte nach Alsteds Tod gleichermaßen Anerkennung gefunden wie auch Kritik hervorgerufen, bisweilen wurden sie sogar scharf abgelehnt. Bis in die Gegenwart läßt sich die Reihe der Stellungnahmen verfolgen, in denen der Name des Herborner Gelehrten immer wieder im Zusammenhang mit der Idee und der Problematik des enzyklopädischen Schrifttums genannt wird.

Eines der ersten Zeugnisse über Alsteds Enzyklopädie von 1630 stammt von dem niederländischen Polyhistor Gerhard Johann Vossius (1577 - 1649). Seinem Werk über die Philologie und die mathematischen Wissenschaften (4), das eine umfangreiche Sammlung des Wissens über die genannten Disziplinen darstellt, hat Vossius eine chronologisch geordnete Liste der bedeutendsten Mathematiker angefügt. In der von späteren Autoren oft zitierten Schrift bemerkt Vossius, daß Alsted in seiner Enzyklopädie außer der Arithmetik auch die übrigen Teilgebiete der Mathematik und alle anderen Wissenschaften und Künste behandelt. Der Verfasser der Enzyklopädie wird als Schriftsteller von großer Belesenheit und umfassender Bildung anerkannt (5). Vossius weicht mit dieser Notiz nicht von den formelhaften

---

2) Index librorum prohibitorum. Rom: 1900, S. 42. Vgl. A. Sleumer, Index Romanus. Osnabrück: 1956. S. 85.

3) Cursus philosophici Encyclopaedia. Herborn: 1620. Triumphus bibliorum sacrorum, seu Encyclopaedia biblica. Herborn: 1625. Encyclopaedia VII tomis distincta. Herborn: 1630. Ein Nachdruck des letztgenannten Werkes erschien in Frankreich unter dem Titel Scientiarum omnium Encyclopaedia. Lyon: 1649.

4) De quatuor artibus popularibus. Amsterdam: 1660.

5) "Anno 1629 (!) J. H. Alstedius edidit Encyclopaediam, cujus liber XIV agit de arithmetica tum generali tum speciali. Ac similiter de ceteris matheseos disciplinis, imo et universis artibus ac scientiis tractat, vir sane multae lectionis variaeque eruditionis ..." De quatuor artibus. Cap. LII, § 17, S. 326.

Charakterisierungen ab, die den Tonfall gegenseitiger Elogen der Späthumanisten seiner Zeit bestimmen.

Aus etwa größerem zeitlichen Abstand beurteilt J. H. Boeckler (1612 - 1672), dessen Bibliographie (6) im Jahre 1677 erschien, das Werk Alsteds. Boeckler knüpft an die Verwendung des Begriffs "encyclopaedia" im Titel an und führt aus, daß Alsteds Schriften viel Gutes und Erlesenes enthalten, in vielen Einzelheiten aber auch ungenau oder falsch unterrichten (7). Er empfiehlt die Enzyklopädie denjenigen Studierenden als Lektüre, welche die Terminologie der verschiedenen Disziplinen noch nicht beherrschen. Der Hinweis Boecklers, ein Werk wie die Enzyklopädie Alsteds könne unmöglich in allen seinen Einzelheiten vollkommen sein, führt zu einem zentralen Problem der enzyklopädischen Literatur. Boeckler hat jedoch übersehen, daß Alsted einen Anspruch auf Vollkommenheit für seine Schriften nie erhoben hat, sondern sich gerade im Hinblick auf seine Enzyklopädie der Grenzen seiner Arbeitskraft und seines geistigen Horizontes sehr wohl bewußt war (8).

Der von dem französischen Geistlichen B. Lami (1640 - 1715) in Dialogform verfaßte weitläufige Überblick über das Studium der Wissenschaften und über deren bibliographische Hilfsmittel (9) ist ganz auf das Ziel gerichtet, christliche Gelehrte heranzubilden. Die Vernunft - Leitbegriff des beginnenden Aufklärungszeitalters - spielt in diesem Bildungsverständnis noch eine untergeordnete Rolle, denn das Streben nach Erkenntnis ist nur dann gerechtfertigt, wenn es die göttliche Wahrheit zu erhellen sucht (10). Alsteds Werk findet die Billigung Lamis, obwohl dessen Abneigung gegen enzyklopädische Darstellungen klar zum Ausdruck kommt. Die Begründung

---

6) Bibliographia historico-politico-philosophica curiosa. Germanopoli: 1677.

7) "Henrici Alstedii Encyclopaedia florilegium est, per omnes philosophiae partes, certe non inelegans, sed perfecta ibi omnia esse impossibile est." Bibliographia curiosa. (Keine Seitenzählung).

8) "Velim autem, lector benevole, ut in hoc opere ad lineam limamque revocando cogites illud imperatoris: omnium vero memoriam habere et in nullo penitus errare divinitatis potius quam mortalitatis est." Enc. VII tom. Praefatio.

9) Entretiens sur les sciences, dans lesquels ... on apprend comme l'on se doit servir des sciences ... Lyon: 1684.

10) "Ce qu'il y a de particulier ici, c'est que l'on forme un Sçavant par raport à la Religion. On lui apprend à regarder Dieu dans ses études, et à n'étudier que pour le connaitre et pour le servir." Entretiens. Préface.

für diese zwiespältige Auffassung fehlt. Aus dem Textzusammenhang geht jedoch hervor, daß Lami eine zuverlässige und umfassende Information anhand der Alstedschen Enzyklopädie für möglich hält (11).

A. Baillet (1649 - 1706) übernimmt in seinem 1685 - 86 in erster Auflage erschienenen Werk (12), das nur an wenigen Stellen Selbständigkeit im Urteil erkennen läßt, die Bemerkungen Boecklers, die er fast wörtlich zitiert. Die reservierte Haltung gegenüber Alsteds Enzyklopädie wird noch dadurch betont, daß Baillet die Aufmerksamkeit, die Lami dem Werk schenkt, mißbilligend erwähnt.

P. Bayles (1647 - 1706) ursprünglich als Ergänzungs- und Berichtigungsband zu einem Werk des Lexikographen L. Moréri (13) geplantes historisch-kritisches Wörterbuch (14) ist eines der bedeutendsten Vorbilder für die Enzyklopädie der französischen Aufklärung. Bei der Arbeit an seinem Vorhaben, Fehler und Irrtümer älterer Autoren aufzudecken und zu beseitigen, entwickelte der Skeptiker Bayle die Methode des kritischen Vergleichs. Aus der bloßen Gegenüberstellung der unterschiedlichsten Meinungen zu bestimmten Problemen werden Vorurteile, Aberglauben und Ignoranz der Vorgänger und Zeitgenossen Bayles ersichtlich. Über die Konstatierung der Widersprüche hinaus führt die Methode zu einem radikalen Zweifel am Wahrheitsgehalt der überkommenen kirchlichen und philosophischen Lehren.

Im Wörterbuch Bayles begegnen alle bisher referierten Zeugnisse über die

---

11) "Eugene après avoir consideré cette première tablette, passa ensuite à une seconde où étoient les Encyclopedistes, qui ont traité de toutes les sciences en abregé. Theodose ne les estimoit pas, et à la reserve de l'Encyclopedie d'Alstedius, il les méprisoit presque toujours; parceque, disoit-il, il est plus à propos d'ignorer entierement certaines choses que de les sçavoir mal. Lorsqu'on puise dans les sources on n'a pas besoin de ces petits ruisseaux." VI. Entretiens.

12) Jugemens des Savans sur les principaux ouvrages des Auteurs. Paris: 1685 - 86. Die Darstellung Baillets rief viel Kritik hervor und veranlaßte eine von G. Menage verfaßte Gegenschrift: Anti-Baillet, ou critique du livre de Mr. Baillet. Paris: 1690. Beide Werke wurden, zusammen mit einer Schrift von M. Gibert über Lehrbücher der Rhetorik, in einer 4-bändigen Ausgabe 1725 in Amsterdam neu aufgelegt.

13) Le grand dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane. 1674. Basel: ^{2}1731.

14) Dictionnaire historique et critique. 1697. Genf: 1715.

enzyklopädischen Werke Alsteds. Bayles eigenes Urteil über diese Veröffentlichungen des Herborner Polyhistors bleibt unklar; einige Bemerkungen deuten darauf hin, daß er ihnen eher gleichgültig als interessiert gegenüberstand (15). Mit äußerstem Mißtrauen begegnet er jedoch dem Plan, den Alsted in seiner biblischen Enzyklopädie verfolgte. Nach einem Jahrhundert erfolgreicher Entwicklung der Mathematik und der Naturwissenschaften konnte der Versuch, die Prinzipien und die Gegenstände aller Künste und Wissenschaften aus der Bibel abzuleiten, keine Anerkennung mehr finden (16). Das wesentlich schärfere Urteil Bayles über einige rein theologische Schriften Alsteds wird in anderem Zusammenhang herangezogen werden (s.u.).

D. G. Morhof (1639 - 1691), der Verfasser der ersten in Deutschland entstandenen Literaturgeschichte (17), wirft dem Enzyklopädisten Alsted vor, bei der systematischen Durchdringung des Wissensstoffs allzu willkürliche Einteilungen vorgenommen zu haben. Seine Kritik richtet sich gegen verschiedene von Alsted neu benannte und ausgeführte Wissenschaften, deren Existenz sachlich nicht berechtigt sei. Morhof wendet ein, daß ein Gegenstand zwar verschiedene Betrachtungsweisen zulasse, dies allein jedoch nicht zur Begründung neuer wissenschaftlicher Disziplinen ausreiche (18). Im Gegensatz zu Bayle befürwortet Morhof die biblische Enzyklopädie Alsteds und erwähnt, daß er ähnliche Unternehmungen plant (19).

---

15) "L'une de ses principales occupations étoit de composer des Méthodes, et de réduire en certaines systemes toutes les parties des Arts et des Sciences." Dictionnaire Bd. I. S. 165.

16) "Il n'a pas persuadé à beaucoup de gens ce qu'il a taché d'établir dans son Triumphus Biblicus, qu'il faut chercher dans l'Ecriture les materiaux et les principes de toutes les Sciences et de tous les Arts." Dictionnaire Bd. I. S. 165.

17) Polyhistor, sive de notitia auctorum et rerum commentarii. Lübeck: 1708.

18) "Nam si quis de partibus omnium disciplinarum singulares disciplinas conficere velit, ut faciunt ejus exemplo nunc multi, non dividere accurate et methodice, sed discerpere disciplinas videretur. In uno objecto multa nova formalia considerari possunt, neque statim nova inde disciplina formanda est." Polyhistor § 74. S. 434 f.

19) "Ut ad Alstedium redeamus foecundum encyclopaedias scriptorem, idem quoque Encyclopaediam Biblicam scripsit sub titulo Triumphi Biblici, in quo omnium disciplinarum systema e S. Scriptura concinnat. Qua ratione ego e libris Juris, aut ex Hippocrate et Galeno similem encyclopaediam conficere velim." Polyhistor § 79. S. 435.

Nicht nur an dieser Stelle zeigt sich, daß Morhof noch ganz in der spät-humanistischen Tradition befangen war. Wie alle Gelehrten seit Erasmus von Rotterdam und Ludovico Vives bemühte er sich darum, die Werke der antiken Autoren zu durchforschen, zu interpretieren und sie seiner Zeit nahezubringen. Er berücksichtigte daneben die Forschungsarbeit, die humanistische Schriftsteller vor ihm geleistet haben und widmete deren Schriften ebenfalls ausführliche Betrachtungen. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum Morhof keine prinzipiellen Bedenken gegen Alsteds Enzyklopädie vorträgt. Sein eigener literarhistorischer Entwurf läßt erkennen, daß Morhof mit Alsted die Auffassung von der Einheit der Bildung teilte und wie dieser von der Möglichkeit einer Gesamtdarstellung des menschlichen Wissens überzeugt war. Er stellt aus diesem Grunde nicht die Alstedsche Enzyklopädie in ihrer Gesamtheit in Frage, sondern untersucht lediglich das Problem ihrer formalen Gliederung (vgl. Anm. 18).

Als Quellen für die Wirkungsgeschichte der Enzyklopädie Alsteds müssen außer den vorstehend aufgeführten Bibliographien und Wörterbüchern auch die großen Biographiensammlungen der Zeit bis 1750 berücksichtigt werden. Unter diesen teilweise sehr umfangreichen Kompilationen kommt den Werken L. Crassos und J. P. Nicerons besondere Bedeutung zu.

L. Crasso verfolgt mit seiner zwei Bände umfassenden Sammlung von Lebensbeschreibungen großer Gelehrter (20) das Ziel der Errichtung eines "Ruhmestempels". Er bezeugt seine Achtung vor der ungeheuren Arbeitskraft Alsteds und bezeichnet ihn als einen verdienstvollen Sammler des Wissens seiner Zeit. Zugleich weist Crasso darauf hin, daß der Leser der Enzyklopädie den Mangel ihres Autors an geistiger Eigenständigkeit in Kauf nehmen müsse (21).

J. P. Niceron (1685 - 1738) hat außer Lebensbeschreibungen auch weitläufige Personalbibliographien in die von ihm veröffentlichte Sammlung aufgenommen. Der Artikel über Alsted (22) enthält ein 61 Titel umfassendes Werkverzeichnis. In der Kritik an den enzyklopädischen Schriften folgt Niceron den früheren Rezensenten, vor allem Boeckler und Morhof.

---

20) Elogii d'Huomini letterati. Venedig: 1666.

21) "... e vi concorra in tale raccoglimento piu sudore, che ingenio; tuttavia l'ordine dato da Giovanni Errico alle sudette fatiche storiche è stato da gli Huomini amatori delle Antichità, e dell'Erudizioni assai commendato." Elogii Bd. II. S. 214.

22) Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres. Bd. XLI. Paris: 1740. S. 298 - 311.

Im Vergleich zu den bisher erwähnten Zeugnissen nimmt das Urteil B. H. Conrings (1606 - 1682) (23) über die Enzyklopädie Alsteds eine Sonderstellung ein. Conring lehnt das ganze Unternehmen entschieden ab, da er davon überzeugt ist, daß niemand das Riesenwerk, dessen Glieder seiner Meinung nach nur lose miteinander verbunden sind, im Zusammenhang lesen würde. Wenn sich jedoch jemand für eine bestimmte Disziplin interessiert, dann sollte er zu der reichlich vorhandenen Spezialliteratur greifen, in der er sich besser und genauer unterrichten kann als in enzyklopädischen Kompilationen (24). Die Stellungnahme des Helmstedter Rechtsgelehrten Conring setzt die Einsicht voraus, daß die ständige Vermehrung des Wissensstoffs und die daraus folgende Spezialisierung der Einzeldisziplinen enzyklopädische Werke überflüssig gemacht haben und ihre wie auch immer beschaffene Konzeption fragwürdig erscheinen ließen. Damit ist zugleich das Problem der enzyklopädischen Bildung auf die Frage nach der Möglichkeit und den Grenzen menschlichen Wissens verengt.

Trotz solcher prinzipiellen Einwände bleibt Alsted nicht der letzte Verfechter der enzyklopädischen Idee. Die großen enzyklopädischen Entwürfe aus der Zeit nach 1650 bis hin zur französischen Enzyklopädie der Aufklärung zeugen von der Fortsetzung der Bestrebungen um die systematische Durchdringung des Wissens und von der Auseinandersetzung mit dem Problem der enzyklopädischen Bildung. Die meisten späteren Enzyklopädisten halten, bevor sie ihre eigenen Lösungsversuche ausbreiten, Rückblick und beschäftigen sich mit den einschlägigen Arbeiten ihrer Vorgänger. Es verwundert nicht, daß bei diesen Schriftstellern die tiefgreifendsten Bemerkungen zu den Enzyklopädien Alsteds begegnen.

Ch. Sorel (1599 - 1674) ist in der französischen Literaturgeschichte als Romanautor ("Histoire comique de Francion", 1622) bekannt und wird zur Gruppe der Burlesken gezählt. Seine nichtliterarischen Veröffentlichungen sind dagegen weitgehend unbekannt. Zwei von diesen Schriften tragen die Kennzeichen enzyklopädischer Werke (25). Wenngleich Sorel sich dadurch,

---

23) Conringiana epistolica. Hrsg. von Chr. H. Ritmeier. Helmstedt: 1719.

24) "In Encyclopaedia Alstedii nihil est laude dignum, nisi quod in unum volumen multa adeo artium rudimenta sint congesta. Cum in promptu vero sint multi ejusmodi libelli, per partes aditi, quid juvet in uno omnia ejusmodi volumine legere? sed et rudimenta illa, ita ab Alstedio sunt tradita, ut ex aliis diversis authoribus longe illa rectius et accuratius queant peti." Conringiana epistolica. S. 65.

25) La science universelle. Paris: 1647.
De la perfection de l'homme. Paris: 1655.

daß er systematische ("La science universelle") und pädagogische ("De la perfection de l'homme") Zielsetzung zu vereinen versucht, wesentlich von den meisten seiner Vorgänger unterscheidet, hält er deren Werke doch ausführlicher Betrachtungen und eingehender Kritik für würdig. Dieser Abschnitt in dem Band "De la perfection de l'homme" stellt die erste Geschichte des enzyklopädischen Schrifttums dar, die vor G. Reischius' "Margarita philosophica" (1503) einsetzt und bis in die Zeit um 1650 führt.

Sorels Besprechung der Enzyklopädie Alsteds beginnt mit dem Hinweis auf die vom Verfasser verarbeitete Stoffülle. Er bemängelt jedoch, daß die systematische Anordnung der Wissenschaften den Leser nicht befriedigt. Mit der Bezeichnung eines Werkes als Enzyklopädie sei ein hoher Anspruch verknüpft, den Alsted nicht erfüllen könne; denn der Begriff "Enzyklopädie" bezeichnet - im Verständnis Sorels - eine in sich einheitliche und vollständige Darstellung des gesamten menschlichen Wissens nicht in seinen Einzelheiten, sondern in seiner grundsätzlichen Problematik (26). Darüber hinaus kritisiert Sorel den Hang Alsteds zu übertriebener begrifflicher Gliederung innerhalb der einzelnen Disziplinen. Dennoch findet die Enzyklopädie letztlich Billigung, da Sorel sie als das einzige Werk betrachtet, das in diesem Umfang Wissen und Gelehrsamkeit seiner Zeit in sich beschloß (27). Außerdem erkennt Sorel, obwohl der Gesamtplan Alsteds nicht seinen Vorstellungen entspricht, doch an, daß die Enzyklopädie in vielen Einzelheiten gut gelungen ist.

G. W. Leibniz (1646 - 1716) hat sich, während er in den Diensten des Kurfürsten Johann Philipp von Schönborn stand, mit dem Gedanken getragen, die Enzyklopädie Alsteds zu bearbeiten und eine Neuausgabe zu veranstalten (28). Er war davon überzeugt, daß seiner Zeit die Mittel zur

---

26) "Il ne nous importe pas qu'un seul Livre d'Encyclopaedie contienne toute sorte de disciplines; on les peut trouver en d'autres: il suffit qu'il les reigle ...". De la perfection. S. 308.

27) "Enfin on ne sçauroit nier que cet Autheur n'ayt parlé de plus grand nombre de Sciences et d'Arts qu'aucun homme de Lettres n'avoit fait auparavant luy, ausquels il a souvent donné des noms assez convenables, avec un abregé de leurs Principes." De la perfection. S. 309.

28) Vgl. J. F. Feller, Monumentorum ineditorum variisque linguis conscriptorum ... fasciculi XII. Jena: 1718. S. 114 - 17. Der Text steht im gleichen Wortlaut auch bei: Chr. Kortholt, Viri illustris Godefridi Guillielmi Leibnitii epistolae ad diversos. 4 Bde. Leipzig: 1734 - 42. Bd. II. S. 266 - 271.

angemessenen Ausführung eines solchen Planes zur Verfügung stehen würden (29). Aus den Änderungs- und Ergänzungsvorschlägen, die Leibniz vorträgt, wird allerdings deutlich, daß Alsteds Werk lediglich die materiale Grundlage für die beabsichtigte Neuausgabe hätte abgeben können. Leibniz wollte z.B. die wesentlichen philosophischen Gedanken Descartes und Hobbes sowie seine eigenen Schriften zur Rechtswissenschaft mit in die Darstellung einbeziehen. In der systematischen Begründung des Vorhabens kommt die klare Rationalität des Philosophen Leibniz zum Ausdruck (30).

Noch D. Diderot (1713 - 1784), der Mitherausgeber der großen französischen Enzyklopädie (31), bedauerte, daß Leibniz seinen Plan nicht verwirklichen konnte. Diderot sah dem eigenen Werk verwandte Züge in der Enzyklopädie Alsteds; er erwähnt das Bestreben des Verfassers, alle Wissenschaften nach systematischen Gesichtspunkten anzuordnen und ihre wechselseitigen Beziehungen aufzuzeigen (32).

Spuren späthumanistischer Gesinnung werden wieder bei J. M. Gesner (1691 - 1761), dem zeitweiligen Leipziger Kollegen und Vorgesetzten

---

29) Operae pretium esset, Encyclopaediam Alstedii perfici et emendari. Defuit viro optimo non labor, non ludicium, sed materia, sed nostri temporis felicitas. Kortholt Bd. III. S. 266.

30) "Partes Encyclopaediae: Theoremata, Historiae, Observationes, Hypotheses, Problemata. Theoremata sunt propositiones universales, sumtae ex ratione tantum. Historiae sunt propositiones singulares contingentes, sumtae a sensu composito seu inductione. Hypotheses sunt propositiones sive universales sive singulares theoreticae, sumtae ex sensu et ratione. Problemata sunt propositiones sive universales sive singulares practicae, sumtae itidem ex sensu et ratione." Kortholt Bd. III. S. 269.

31) Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. (Hrsg. von D. Diderot und J. d'Alembert.) Neufchatel: ^{3}1779.

32) "Ce mot Encyclopédie avoit été employé dans un sens plus général par Alstedius: celui-ci s'étoit proposé de rapprocher les différentes sciences, et de marquer les lignes de communication qu'elles ont entr'elles. Le projet en avoit plu à Leibnitz; il s'étoit proposé de perfectionner l'ouvrage d'Alstedius; ... l'ouvrage alloit commencer, lorsque le chef de l'entreprise, distrait par les circonstances, fut entraîné à d'autres occupations, malheureusement pour nous qui lui avons succédé, et pour qui le même travail n'a été qu'une source de persécutions, d'insultes et de chagrins qui se renouvellent de jour en jour ... et qui ne finirons peut-être qu'avec notre vie." Encyclopédie Bd. XIX. S. 792. (Art. "Leibnitzianisme ou Philosophie de Leibnitz").

J. S. Bachs, sichtbar. In seinem stark unter dem Einfluß der französischen Enzyklopädie stehenden Werk (33) bekundet Gesner seine Aufgeschlossenheit für das methodische Vorgehen und die universale Ausrichtung Alsteds (34). Dessen Enzyklopädie stellt er auf eine Stufe mit dem Werk des französischen Moralisten Fr. de La Mothe le Vayer über die Prinzenerziehung (35).

Ein Gegenstück zu den Bemerkungen, die bei B. H. Conring über die Enzyklopädie Alsteds begegneten, stellt das Urteil A. G. Kästners (1719 - 1800) über das gleiche Werk dar. Seine Geschichte der Mathematik (36) läßt das Unbehagen eines Fachgelehrten über die Isolierung seiner Disziplin und die Spezialisierung ihrer Vertreter ebenso erkennen wie das Bemühen, die Beziehungen der Mathematik zu anderen Wissenschaften aufzuweisen. Daraus ist sein Interesse für die Arbeit Alsteds verständlich. Als erster Rezensent nach Ch. Sorel vermittelt Kästner einen auch Einzelheiten berücksichtigenden Überblick über den Gesamtplan der Enzyklopädie. Lobend vermerkt er die von Alsted vorgenommene Einordnung der Mathematik unter die philosophischen Disziplinen (37). Die Einstellung des Lehrers Alsteds zu seinen Schülern - verglichen mit derjenigen der Professoren seiner Zeit - bezeichnet Kästner als vorbildlich (38).

Zu den Begleiterscheinungen der zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzen-

---

33) Primae lineae isagoges in eruditionem universalem (!). 2 Bde. Leipzig: ^{2}1784.

34) "... Ejus Encyclopaedia prodiit Herbornae 1630 ... continetque quidquid tum discebatur. Omnes artes liberales, omnes philosophiae partes, mathesin, medicinam, Jurisprudentiam, Theologiam in eam retulit, et multa novavit circa methodum. Haec inter libros athuc laudatos est plenissima ..." Primae lineae. Bd. I. S. 40.

35) De l'instruction du Dauphin.

36) Geschichte der Mathematik seit der Wiederherstellung der Wissenschaften bis an das Ende des 18. Jahrhunderts. Bd. III. Göttingen:1799.

37) "Allemahl war Alsteds Gedanke gut, daß zur Philosophie auch Mathematik und Historie gehöre, nebst dem, was er artes liberales nennt, dadurch man in Stand gesetzt wird seine Kenntnisse andern mitzuteilen." Geschichte der Mathematik. Bd. III. S. 437.

38) "Sein (Alsteds) Gebet um die Gnade Lernenden nützlich zu seyn, wäre wohl jetzo manchen Professoren zu empfehlen, für welche der Nutzen der Lernenden das letzte ist, um das sie beten, wenn sie ja beten." Geschichte der Mathematik. Bd. III. S. 437.

den romantischen Historiographie zählen die zunächst noch von einzelnen Gelehrten und Bibliothekaren betriebenen bibliographischen Studien. Als eines der ersten Ergebnisse dieser Beschäftigung wurde 1821 die Bibliographie F. A. Eberts (1791 - 1834) veröffentlicht (39). Ebert berücksichtigt in seinem Werk nicht nur die Neuerscheinungen seiner Zeit und der unmittelbaren Vergangenheit, sondern er nimmt, indem er strengen Auswahlkriterien folgt, auch die wichtigsten älteren Publikationen auf. Alsteds Werk führt Ebert als "erste deutsche Enzyklopädie von grösserem Umfange" an (40).

Zurückhaltender in der Beurteilung ist J. G. Th. Graesse (1814 - 1885), der in der Veröffentlichung Alsteds den ersten Versuch einer methodischen Enzyklopädie sah (41).

In z. T. sehr ausführlichen Artikeln wird das Werk Alsteds in den großen Nachschlagewerken des 19. und 20. Jahrhunderts (42) gewürdigt. Die Ausführungen über die Enzyklopädie gehen jedoch nicht über die bisher referierten Gedanken hinaus.

Im neueren und neuesten Schrifttum wird mehrfach darauf verwiesen, daß die enzyklopädische Literatur Probleme aufwirft, die in enger Beziehung zu pädagogischen Fragestellungen stehen. Noch unartikuliert begegnet die Vorstellung, daß enzyklopädische Werke immer auch eine Bildungsaufgabe erfüllt haben und nicht lediglich Ansammlungen von Wissen darstellen, bei

---

39) Allgemeines bibliographisches Lexikon. 2 Bde. Leipzig: 1821.

40) a. a. O. Bd. I. S. 43, Nr. 468.

41) "Ouvrage remarquable comme premier essai d'une espèce d'encyclopédie méthodique ou d'abregé systématique de toutes les sciences." Trésor de livres rares et précieux. Dresden: 1859. S. 86.

42) Ersch-Gruber, Allgemeine Encyclopaedie der Wissenschaften und Künste. Bd. III. Leipzig: 1819. S. 224.
J. F. Michaut, Biographie universelle ancienne et moderne. Nouvelle édition. Bd. I. Paris: 1854. S. 536 f. Allgemeine deutsche Biographie. Bd. I. Leipzig: 1875. S. 354 f. Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche. Bd. I. Leipzig: ^{3}1896. S. 390 f. Dictionaire d'histoire et de géographie ecclésiastique. Bd. II. Paris: 1914. Sp. 773 - 775. Neue deutsche Biographie. Bd. I. Berlin: 1953. S. 206. Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. I. Freiburg: 1957. Sp. 368. Brockhaus-Enzyklopädie. Bd. I. Wiesbaden: 1966. S. 383.

B. Wendt (43). Die Enzyklopädie Alsteds bezeichnet Wendt als eine Übergangserscheinung zwischen der systematischen, das Gesamtwissen nach bestimmten übergeordneten Gesichtspunkten gliedernden und der alphabetischen Enzyklopädie, die Moréri in seinem Wörterbuch verwirklichte (vgl. Anm. 13). Die zweifellos vorhandenen Ansätze zu alphabetischer Ordnung, die Alsted z.B. bei der Mitteilung des wesentlichen Wortbestandes der alten Sprachen befolgte (44), sind in dieser Beurteilung Wendts allerdings überbewertet.

Die Überzeugung, daß die Bedingungen für ein enzyklopädisches Unternehmen zum gegenwärtigen Zeitpunkt (1959) nicht mehr gegeben seien, spricht A. Zischka in seinem Kompendium (45) aus. Er verengt damit zwangsläufig die enzyklopädische Idee auf die Schlüsselfunktion der Bibliographie (46). Wie Wendt sieht Zischka die Enzyklopädie Alsteds, auf die er in dem seiner Arbeit vorangestellten historischen Abriß des enzyklopädischen Schrifttums genau eingeht, als eine Übergangserscheinung an, da Alsted zwar noch der systematischen Anlage folgt und die lateinische Sprache verwendet, zugleich aber darauf bedacht war, den Bedürfnissen eines breiten Kreises deutscher Leser entgegenzukommen (47).

b) Stellungnahmen zu den theologischen Werken

Bereits zu Lebzeiten Alsteds wurde eine seiner theologischen Abhandlungen heftiger Kritik unterzogen. Die 1620 veröffentlichte Schrift "Theologia polemica", in der Alsted eine Anzahl von kontroversen theologischen Problemen behandelte, indem er die jeweiligen Argumente der lutherischen und

---

43) "Die Idee der Enzyklopädie ist so alt wie das Bestreben, die Grundkräfte des Menschen zu Fähigkeiten zu steigern, die dem Ideal einer durch umfassende und allseitige Bildung ausgezeichneten Persönlichkeit nahekommen." Idee und Entwicklungsgeschichte der enzyklopädischen Literatur. Würzburg: 1941. S. 1.

44) Enc. VII tom. Abt. "Lexica."

45) Index lexicorum. Wien: 1959.

46) "Die enzyklopädische Einheit des Weltbildes ist in dem Fächerwerk der Einzelwissenschaften verlorengegangen. Hier soll wenigstens auf anderer Ebene noch einmal das Gebäude der Universitas scientiarum aufgebaut werden, insofern, als der Index lexicorum tatsächlich einen Schlüssel zum gesicherten Gesamtbild der Wissenschaft in die Hand gibt." Index. Vorwort. S. V.

47) Index. S. XXXVI f.

der calvinistischen Partei einander gegenüberstellte und eigene Lösungsversuche hinzufügte, rief den Widerspruch des in Jena lehrenden Lutheraners J. H. Himmel hervor, der Alsteds Gedankengänge in einer Gegendarstellung (48) zu widerlegen versuchte. Beide Abhandlungen gehören zu dem polemischen Schrifttum, das vor und nach 1600 von Angehörigen aller Konfessionen in besonders großer Fülle produziert wurde. Alsted hat seinerseits diese Kontroversen, die in der Sekundärliteratur häufig erwähnt wird, nicht wieder aufgegriffen.

Den Beginn einer 1000-jährigen Herrschaft Christi auf der Erde hatte Alsted in seiner chiliastischen Schrift "Diatribe de mille annis apocalypticis" (1627) für das Jahr 1694 vorausgesagt. Diese Lehre wurde von vielen unter seinen Zeitgenossen aufmerksam aufgenommen, während die Nachwelt sie zumeist nur noch als nicht bestätigte Endzeiterwartung verzeichnete.

J. H. Ottius (49) geht über die bloße Erwähnung dieser Veröffentlichung nicht hinaus (50). Wenig später hat auch J. H. Heidegger (51) auf die Schrift hingewiesen. P. Bayle (s. S. 6) hat Alsted wahrscheinlich in erster Linie wegen der millenistischen Gedanken in sein historisch-kritisches Wörterbuch aufgenommen. In diesem Zusammenhang bot sich dem französischen Skeptiker die Möglichkeit, die Vernunftwidrigkeit von Aberglaube und Irrlehren aufzudecken. Bayle bringt mit stark ironischem Unterton die Gewißheit zum Ausdruck, daß die historische Entwicklung den Chiliasmus Alsteds Lügen gestraft habe (52). Niceron (s. o. S. 8) schließt sich, in etwas schärferer Formulierung, diesem Urteil Bayles an (53).

---

48) Anti-Alstedius, sive examen theologiae J. H. Alstedii. Jena: 1629.

49) Annales Anabaptistici. Basel: 1672.

50) "Inter Calvinistas fuit ... Alstedius in seinem Prophetischen Kleeblatt/ qui initium aurei seculi anno 1694 fecit." Annales. S. 324.

51) Dissertationum selectarum theologiam illustrantium Tomi I - IV. Tiguri: 1674 - 97. S. 652.

52) "Je ne devois pas oublier qu'il fut millénaire. Il publia, en 1620, un Traité de mille Annis, où il débita que les fidèles regneroient avec Jésus-Christ sur la terre pendant mille ans; après quoi, arriveroit la résurrection de tous les hommes, et le jugement dernier. Il prétendit que ce règne commenceroit l'an 1694. Nous savons trèscertainement qu'il s'est trompé." Dictionnaire Bd. I. S. 166.

53) "Il (Alstedius) avoit fixé le commencement de ce règne à l'année 1694. On a eu le temps de se convaincre de la fauseté de son systeme." Mémoires. Bd. XLI. S. 307.

Das Werk B. Pictets (1655 - 1724) über die Heilsgeschichte (54) ist für die Wirkungsgeschichte der theologischen Schriften Alsteds nur insofern von Bedeutung, als es den ersten fast vollständigen Katalog der theologischen Publikationen des Herborner Professors enthält. Pictet gibt zu keinem der angeführten 21 Titel einen Kommentar.

In einem 1881 erschienenen Buch (55) stellt H. F. von Criegern die Frage nach den theologischen Grundlagen der Erziehungslehre des Johann Amos Comenius (1592 - 1670). Zwangsläufig stieß der Verfasser im Verlauf der Untersuchung auf Alsted, der in Herborn Comenius' Lehrer war. Criegern charakterisiert Alsted als Anhänger der "reformierten Orthodoxie", der in der Prädestinationslehre neben dem freien Ratschluß Gottes auch die sittliche Entscheidung des Menschen gelten läßt. Nach Ansicht Criegerns haben jedoch die Enzyklopädien Alsteds größeren Einfluß auf Comenius ausgeübt als die theologischen Lehren (56).

Die Ausführungen zu den theologischen Werken Alsteds, die in den größeren theologischen Nachschlagewerken neueren Datums (57) begegnen, sind wenig ergiebig. Häufig wird darauf hingewiesen, daß Alsted in seine enzyklopädischen Bestrebungen auch die theologischen Darstellungen eingeschlossen habe und daß diese Schriften zuverlässig und umfassend über den Stand des theologischen Wissens in der Zeit um 1600 unterrichten würden. Bisweilen werden die Abhandlungen auch als bedeutende Quelle für die Dogmengeschichte bezeichnet (58). Die von Alsted vertretenen Lehrmeinungen

---

54) La Théologie chrétienne et la science du salut. Bd. III. Genf: 1721. S. 133.

55) J. A. Comenius als Theolog. Leipzig & Heidelberg: 1881.

56) "Am wichtigsten aber ist für Comenius Alsted als Mann der christlich-encyklopädischen Wissenschaft. Eine Darstellung des gesamten menschlichen Wissens, die materiell alles Intelligible umfaßt und formell alles aus der heiligen Schrift ableitet (Triumphus bibliorum sacrorum) - das war etwas nach seinem Sinn." Comenius. S. 373.

57) Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche. Bd. I. Leipzig: ^{3}1896. S. 390.f. Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique. Bd. II. Paris: 1914. Sp. 773 - 75. Dictionnaire de théologie catholique. Bd. I, 1. Paris: 1923. Sp. 923 f. Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Bd. I. Tübingen: ^{2}1927. Sp. 228 f. ^{3}1957. Sp. 247. Vgl. Anm. 42

58) W. Gaß, Geschichte der protestantischen Dogmatik. Bd. I. Berlin 1854. S. 385, 412 ff.

(Prädestinationslehre, Chiliasmus usw.) finden zumeist nur beiläufig Erwähnung.

c) Anregungen aus der Lokalgeschichtsforschung

Die Schließung der Herborner Hohen Schule im Jahre 1817 gab den Anlaß für einige Untersuchungen, welche die Geschichte der Anstalt, Leben und Werke ihrer bedeutendsten Lehrer und insbesondere die Frage nach den Gründen für den Niedergang der Institution zum Gegenstand hatten. Diesem Impuls verdankt die Arbeit Chr. D. Vogels über Alsted (59), die eine erste quellenmäßig gesicherte Biographie und ein Werkverzeichnis enthält, ihre Entstehung.

Den geschichtlichen Werdegang der Hohen Schule, an der Alsted bis 1629 den ersten theologischen Lehrstuhl innehatte, verfolgte J. H. Steubing anhand aller zu seiner Zeit noch verfügbaren Quellen (60). Diese Darstellung wird in Einzelheiten noch durch eine Stadtgeschichte Herborns, die Steubing bereits 1792 veröffentlicht hatte (61), ergänzt.

Obwohl Vogel und Steubing in den angeführten Abhandlungen eine Reihe von Fehlern unterlaufen ist, werden ihre Schriften auch heute noch als umfangreiche Materialsammlungen geschätzt. Sie sind durch das neuere Schrifttum zur hessen-nassauischen Landeskunde (62) nur in wenigen Punkten überholt.

d) Ansätze zur Rezeption der Erziehungslehre

Die Beschäftigung mit den pädagogischen Gedanken des J. A. Comenius

---

59) J. H. Alsted. In: Archiv der nassauischen Kirchen- und Gelehrtengeschichte. Bd. I. Hadamar & Coblenz: 1818. S. 147 ff. Vogel hat auch den Beitrag in der Enzyklopädie von Ersch-Gruber verfaßt. Vgl. Anm. 42.

60) Geschichte der Hohen Schule Herborn. Hadamar: 1823.

61) Topographie der Stadt Herborn. Marburg: 1792.

62) Die Evangelische Kirche in Hessen und Nassau-Oranien 1530 - 1930 - Festschrift zum Gedächtnis der Reformation. Bd. I. Siegen: 1931. Festschrift zur 350-jährigen Wiederkehr der Gründung der Hochschule Herborn (Nassauische Annalen. 55.). Wiesbaden: 1935. H. Schlosser, J. H. Alsted. In: Nassauische Lebensbilder. Bd. II. S. 28 - 39. (Veröffentlichungen der historischen Kommission für Nassau. X, 2.) Wiesbaden: 1943.

setzte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. Als vordringlich stellte sich die Aufgabe heraus, die Lebensumstände des Pädagogen zu erhellen und sein Lebenswerk systematisch zu erschließen. In beiden Forschungsrichtungen ergaben sich enge Beziehungen zwischen Comenius und Alsted.

Die Studien v. Criegerns (s. o. S. 16) hatten erbracht, daß Comenius durch den Einfluß der enzyklopädischen Bestrebungen und die theologischen Lehren Alsteds geprägt worden war. Über Alsteds Tätigkeit in Herborn ist Criegern jedoch ungenügend unterrichtet, denn er behauptet, daß Comenius, da Alsted erst 1619 nach Herborn gekommen sei, diesen nicht persönlich gekannt haben könne. Erst A.v.d. Linde konnte in einer groß angelegten Bibliographie (63) die von ihm selbst allerdings nicht ausgewerteten Belege dafür erbringen, daß Comenius 1611 in Herborn immatrikuliert worden war und 1613, zum Abschluß seiner Studien, unter dem Vorsitz seines Lehrers Alsted eine Disputation verteidigt hatte.

In einer 1891 publizierten Abhandlung (64) untersucht A. Nebe die historischen Grundlagen der Erziehungslehre des Comenius. Ihm gelingt der Nachweis, daß Alsted Comenius auf das pädagogische System des spanischen Humanisten L. Vives (1492 - 1540) aufmerksam gemacht habe. Die eigene Leistung Alsteds auf diesem Gebiet vermochte Nebe nicht richtig einzuschätzen, da er sich bei seinen Betrachtungen auf die frühesten Veröffentlichungen des Herborner Professors beschränkte (65).

Einen Aufriß des enzyklopädischen Systems Alsteds hatte bereits J. Kvacsala gegeben (66). Die eingehende Würdigung der in der Enzyklopädie

---

63) Die Nassauer Drucke der königlichen Bibliothek in Wiesbaden. Bd. I, 1467 - 1817. Wiesbaden: 1882.

64) Vives, Alsted, Comenius in ihrem Verhältnis zueinander. Elberfeld: 1891. Gymnasialprogramm. Ebenfalls von Nebe stammt der Aufsatz: Comenius' Studienzeit in Herborn. In: Monatshefte der Comeniusgesellschaft. III, 1894. S. 78 ff.

65) Consiliarius academicus et scholasticus. Panacea philosophica. Systema mnemonicum duplex. Theatrum scholasticum. Alle 1610 erschienen.

66) J. H. Alsted. In: Ungarische Revue. Bd. IX, 1889. Budapest: 1889. S. 628 ff. Kvacsalas Darstellung "Die pädagogische Reform des Comenius in Deutschland bis zum Ausgang des XVII. Jahrhunderts" (Monumenta Germaniae Paedagogica. 26/1903. 32/1904.) geht in Bezug auf Alsted nicht über den vorstehend genannten Aufsatz hinaus.

zusammengefaßten Gedankengänge des Polyhistors blieb jedoch G. Schmid vorbehalten (67). Von Bedeutung ist Schmids Feststellung, daß Alsteds Ausführungen zur Erziehung nicht auf die Abteilung "Scholastica" beschränkt sind, sondern darüber hinaus verstreut in der ganzen Enzyklopädie begegnen. Alsted bestimmt beispielsweise in der Abteilung "Oeconomia" die Erziehungspflichten der Eltern (Aufziehung, Ermahnung, Behütung), während er in dem Kapitel "Architectura" Regeln für den Bau von Schulgebäuden gibt. Schmid hat allerdings nicht erkannt, daß den in der Abteilung "Didactica" niedergelegten pädagogischen Gedanken eine Schlüsselstellung für das ganze enzyklopädische System zukommt. Erst unter diesem Aspekt wird jedoch deutlich, daß Alsted sein Werk nicht in einer lose oder gar nicht zusammenhängenden Folge von Traktaten über jede Wissenschaft angelegt hat, sondern daß er sich um eine bestimmte Form der Darstellung und um Prinzipien der Auswahl bemühte, die dazu bestimmt waren, dem Lernenden über die bloße Information hinaus den Zugang zur enzyklopädischen Bildung zu ermöglichen. Die Didaktik enthält einen Lehrplan für jede einzelne der enzyklopädischen Disziplinen, eine Aufzählung empfehlenswerter Lehrbücher sowie Vorschläge hinsichtlich der Aneignung der unterschiedlichen Wissensgebiete. Diese Ausführungen werden ergänzt durch einen Gesamtlehrplan, in dem Alsted ein Beziehungssystem der Disziplinen entwickelt und sogar die zeitliche Einteilung des universal ausgerichteten Studiengangs vorschreibt. In der solchermaßen als Ganzheit aufgefaßten Enzyklopädie (orbis disciplinarum) gewinnt die Didaktik die Bedeutung eines integrierenden Bestandteils.

In der neueren Diskussion ist der Zusammenhang zwischen didaktischen Fragen und den Problemen des enzyklopädischen Schrifttums von J. Dolch angesprochen worden (68). Da Dolch sich auf die Ausführungen Schmids stützt, kommt er zu dem irrigen Urteil, daß Alsted von "Gesichtspunkten des Lehrplans völlig absieht" (69).

Der 76. Band von "Rowohlts deutsche Enzyklopädie" (rde) (70) enthält einen programmatischen Essay, in dem der Herausgeber der Reihe, E. Grassi, dies enzyklopädische Unternehmen zu erläutern und zu rechtfertigen versucht. Die moderne Enzyklopädie in der Form einer Folge von Monogra-

---

67) J. H. Alsted. In: Geschichte der Erziehung. Hrsg. von K.A. und G. Schmid. Bd. III, 2. Stuttgart: 1892. S. 100 ff.
68) Lehrplan des Abendlandes. Ratingen: 1959.
69) Lehrplan. S. 271.
70) Die zweite Aufklärung. Enzyklopädie heute. Hamburg: 1958.

phien, die nach systematischen Gesichtspunkten zusammengestellt werden, kommt nach Auffassung Grassis nicht nur dem Informationsbedürfnis breiter Kreis entgegen, sondern sie erfüllt auch eine Bildungsaufgabe (71). Neben der Frage nach dem Wesen und der Möglichkeit der Bildung in der Gegenwart wird die Geschichte des Begriffs "Enzyklopädie" behandelt. Grassi vermerkt zwar, daß Alsted als Erster sein Werk "Encyclopaedia" genannt habe, läßt jedoch die nähere Kenntnis des Werkes und seiner besonderen pädagogischen Intentionen vermissen (72)

H. H. Groothoff, der sich auf Dolch und Grassi beruft, kann nur die vage Feststellung treffen, daß Alsteds Schriften "erste Ansätze zu einer neuen Enzyklopädie" darstellen (73).

e) Aussagen über die Musikschriften

Eine unmittelbare Nachwirkung der die Musik betreffenden Äußerungen Alsteds zeigt sich in der 1654 von J.Birchensha besorgten Übersetzung und Publikation des in der Enzyklopädie enthaltenen Musiktraktats (74). Außer einer kurzen Einleitung, in der Birchensha die Gründlichkeit und die systematische Strenge der Darstellung Alsteds preist, liegen keine Anmerkungen des Herausgebers vor. Die Übersetzung entspricht fast wörtlich der lateinischen Vorlage.

Nur wenige Aufschlüsse über Alsteds Tätigkeit als Musikschriftsteller gibt ein in J. G. Walthers Lexikon (75) enthaltener Artikel. Walther hat

---

71) "Wie im Mittelpunkt wissenschaftlicher Arbeit heute Probleme der Theorie und der Methode stehen, so führt der Weg zu echter Bildung heute über die Erziehung zum theoretischen und methodischen Denken und Mitdenken. Nur was an unser theoretisches und methodisches Bewußtsein appelliert, bildet uns, nicht die Übermittlung fertig vorliegender Erkenntnisse." Die zweite Aufklärung. S. 29.

72) S. 26.

73) Pädagogisches Lexikon. Stuttgart 1961. Vgl. Art. "Enzyklopädie". Sp. 209 ff.

74) Templum musicum, or the musical synopsis ... London: 1664. Der lateinische Anfang des Titels ist von den Schlußworten des Musiktraktats inspiriert. Bei Alsted heißt es: "Atque hoc est templum musicum ..." Enc. VII tom. S. 1211 b. (Peroratio musicae.)

75) Musicalisches Lexicon. Leipzig: 1732. S. 28 f.

die einzelnen Schriften selbst nicht zu Gesicht bekommen, sondern zitiert ihre Titel nach den bekannten bibliographischen Werken des 17. Jahrhunderts (76). Alsteds enzyklopädischen Musiktraktat kennt er ebensowenig wie dessen Übersetzung von Birchensha. Über den Inhalt der angeführten Abhandlungen (77) vermag Walther keine Auskunft zu geben.

Das Urteil Ch. Burneys (1726 - 1814) über Alsted (78), dessen Hauptschrift ihm in der Übersetzung Birchenshas vorlag, erlangt für die Musikgeschichtsschreibung Modellgeltung. Die auf mathematischen Prinzipien beruhende Darstellung wird deswegen verworfen, weil sie sich nach Auffassung Burneys dem unmittelbaren Verständnis entzieht; nur vorgebildete Leser könnten den Sinn der "trockenen Definitionen" erfassen (79). Burneys ablehnende Haltung gegenüber Alsted erklärt sich daraus, daß in der rationalistischen Musikanschauung der Aufklärung, die der englische Historiograph in seinem Werk vertritt, die rein theoretische Beschäftigung mit der Musik nur noch eine untergeordnete Rolle spielte (80). Mehr und mehr war die Kunstübung, der Umgang mit der klingenden Musik in den Mittelpunkt des Interesses gerückt, so daß die weitschweifigen Erörterungen über Proportionen, Divisionen oder Skalen für überflüssig gehalten wurden. Erwähnung findet bei Burney noch die Tatsache, daß Alsted sich für die Einführung der 7. Solmisationssilbe (si bzw. bi) eingesetzt hat (81). Diese Bemerkung ist von späteren Autoren (s. u. Gerber) in dem Sinn aufgefaßt worden, daß Alsted als Erfinder der 7. Silbe angesehen werden müsse. Burneys Aussage gibt in der Tat Anlaß zu solchen Vermutungen, da der Hinweis darauf fehlt, daß Alsted die Reformvorschläge lediglich als Zitat in seine Abhandlung eingeflochten hat (82).

---

76) G. Draudius, Bibliotheca classica. Frankfurt: 1625.
M. Lipenius, Bibliotheca realis philosophica. Frankfurt: 1682.

77) Elementale mathematicum. Herborn: 1611. (Lib. VI = Musica.) Methodus admirandorum mathematicorum. Herborn: 1613. (Lib. VIII = Musica.)

78) A General History of Music. Bd. III. London: 1776.

79) "This book consists of little more than dry definitions, which will be found wholly unintelligible to all, bat such as are in no want of them." A General History. Bd. III. S. 370.

80) Vgl. W. F. Kümmel, Geschichte und Musikgeschichte. Marburg: 1967. S. 75, 93.

81) "When his book was first published, I know not, but his mention of the syllable si, as a name for the seventh of a key, and to obviate the difficulty of the mutations seems to precede its use in France." A General History. Bd. III. S. 370.

82) Vgl. das Kapitel "Zur Solmisation" in dieser Arbeit.

Die auch heute noch unentbehrliche Bibliographie J. N. Forkels (1749 - 1818) (83) geht nicht wesentlich über die bisher zitierten Autoren hinaus. Bemerkenswert ist, daß Forkel die beiden durch Walther und Burney unabhängig voneinander vertretenen Traditionsrichtungen zusammenfaßt. Als erster Autor verzeichnet er sowohl die frühen Schulschriften Alsteds (s. Anm. 77) als auch die englische Übersetzung des enzyklopädischen Traktats. Daran, daß Forkel die Enzyklopädie nennt, ohne auf die darin enthaltene Musikschrift hinzuweisen, und daß er außerdem Birchenshas "Templum musicum" für die Übersetzung des Abschnitts "Musica" aus dem "Elementale mathematicum" (1611) hält (84), zeigen sich deutlich die Grenzen seiner oft auf rein bibliographische Ermittlungen gestützten Methode.

E. L. Gerber (1746 - 1819) berichtet in seinem Tonkünstlerlexikon (85), daß er im Besitz der Schulschrift "Methodus admirandorum mathematicorum" (1613) von Alsted sei und teilt die Kapitelüberschriften des darin enthaltenen Musiktraktats mit. Die anderen die Musik betreffenden Abhandlungen Alsteds sind ihm nur aus den oben genannten Quellen bekannt. Gerber übernimmt Burneys abwertendes Gesamturteil und dessen Bemerkung über die 7. Solmisationssilbe. Über die Vorlage für die Übersetzung Birchenshas (Templum musicum) befindet er sich im Irrtum, da er, wie Forkel, Alsteds Schrift "Elementale mathematicum" als den Originaltraktat bezeichnet. Die Behauptung, Alsteds Publikationen "Physica harmonica" und "Systema physicae harmonicae" müßten ebenfalls noch zur musikalischen Literatur gerechnet werden, resultiert aus der unkritischen Übernahme bibliographischer Angaben aus der Sekundärliteratur (86).

Dem bis zu seiner Zeit gesammelten Wissen über die musikalischen Schriften des Herborner Gelehrten fügt F. J. Fétis (1784 - 1871) (87) die Mitteilung der Kapitelüberschriften des frühesten Musiktraktats (Elementale

---

83) Allgemeine Litteratur der Musik. Leipzig: 1792.

84) "Wahrscheinlich ist es das Elementale musicum, welches ein Engländer John Birchensha ins Englische übersetzt hat, unter folgendem Titel: Templum musicum ..." Litteratur. S. 449.

85) Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler... Bd. I. Leipzig: 1812. Sp. 76 f.

86) Gerber beruft sich in diesem Zusammenhang auf Chr. G. Jöcher, Allgemeines Gelehrtenlexikon. 4 Bde. Leipzig: 1750.

87) Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Bd. I. Paris: ^{2}1860.

musicum) hinzu. Fehlerhaft ist die Anmerkung zur ersten Ausgabe der Enzyklopädie (88).

Die neueren musikalischen Nachschlagewerke (89) berufen sich auf die Angaben der vorstehend angeführten Autoren. Aus diesem Grunde ist bis zur Gegenwart noch keine Berichtigung der aufgezählten bibliographischen Fehler und Ungenauigkeiten erfolgt. Auch Burneys Urteil über den Musiktraktat Alsteds ist noch keiner Nachprüfung unterzogen worden. Eine für 1967 angekündigte Neuausgabe des enzyklopädischen Traktats in der Übersetzung Birchenshas (90) ist noch nicht erschienen.

Die bisherige Forschungsleistung der Musikgeschichtsschreibung hinsichtlich des Lebens und der Werke Alsteds erweist sich, im Vergleich mit dem Schrifttum anderer Fachgebiete, als außerordentlich gering und wenig eigenständig. Der Versuch der inhaltlichen Erschließung der Musikschriften ist - abgesehen von wenigen Ansätzen (91) - noch nicht unternommen worden.

Zwei Ergebnisse des vorstehenden Überblicks über die Wirkungsgeschichte der Werke Alsteds verdienen festgehalten zu werden:

1. Die Beschäftigung mit der Erziehungslehre erbrachte die pädagogische Relevanz des enzyklopädischen Gedankens. Von besonderem Interesse sind in dieser Hinsicht die Lehrplan-Vorschläge, die Alsted in der Einleitung seiner Enzyklopädie entwickelt. An ihnen zeigt sich, daß didaktische Über-

---

88) "Il a traité de la musique dans son livre intitulé: Scientiarum omnium Encyclopaedia, Herborn 1610 (!) ..." Biographie universelle. Bd. I. S. 77. Die erste Enzyklopädie Alsteds erschien 1620 unter dem Titel "Cursus philosophici Encyclopaedia." Vgl. Anm. 3.

89) G. Schilling, Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Bd. I. Stuttgart: ^{2}1840. Mendel-Reißmann, Musikalisches Conversations-Lexikon. Bd. I. Berlin: 1870. R. Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon. Bd. I. Leipzig 1900. G. Grove, Dictionary of Music and Musicians. Bd. I. London: ^{5}1954. Riemann-Musiklexikon. Bd. I. Mainz: ^{12}1959. In der MGG ist kein Artikel über Alsted enthalten.

90) Kenneth Mummery. Katalog Nr. 31. Bournemouth: 1967.

91) Vgl. G. Lange, Zur Geschichte der Solmisation. In: SIMG I, 1899 - 1900. S. 535 ff. A. Ganse, Der Cantor Otto Gibelius. Diss. Kiel: 1931. S. 22. M. Ruhnke, Joachim Burmeister. Kassel & Basel: 1955. S. 57, 86. Ders., Art. "Solmisation". In: MGG XII. Sp. 847.

legungen einerseits zu den Voraussetzungen eines enzyklopädischen Unternehmens gehören, daß sie andererseits auch Aufschlüsse über die Eigenarten eines solchen Werkes zu geben vermögen.

2. Aus der bestürzenden Unkenntnis der bibliographischen Daten und der inhaltlichen Besonderheiten der musiktheoretischen Schriften Alsteds, die sich im musikalischen Schrifttum dokumentiert, ergab sich einer der Anlässe für die vorliegende Arbeit. Zugleich stellte sich die Aufgabe, die Stellung der Musik innerhalb des vorgegebenen systematischen Zusammenhangs des Gesamtwerks zu bestimmen.

2. Das Leben

Der Lebenslauf Johann Heinrich Alsteds war bereits mehrfach Gegenstand ausführlicher Untersuchungen (1). Diese Darstellungen und die erhaltenen Quellen lassen erkennen, daß das Leben Alsteds arm an herausragenden Ereignissen und undramatisch in seinem Verlauf war. Die nachfolgende episodische Betrachtung der Lebensumstände kann den bisherigen Biographien nichts wesentlich Neues hinzufügen, da ein großer Teil der einschlägigen Materialien verlorengegangen oder aber nicht erreichbar ist. Insbesondere über die letzten Lebensjahre liegen kaum Nachrichten vor (2). Vereinzelte Daten und Hinweise auf bestimmte Ereignisse, die bisher noch kaum Beachtung fanden, ergaben sich aus der Lektüre der frühen Publikationen Alsteds. Außerdem enthalten die fast allen Schriften vorangestellten Widmungsbriefe und die Vorreden an den Leser bisweilen Äußerungen autobiographischen Charakters.

Johann Heinrich Alsted wurde im Jahre 1588 in Ballersbach, einem kleinen Ort in der Nähe von Herborn, geboren. Das genaue Datum der Geburt ist unbekannt (3). Die neueren Biographen (4) vermuten, daß der Geburtstag in die Mitte des Monats März fällt. Eine eigene Angabe Alsteds kann lediglich auf das Geburtsjahr bezogen werden. In der zweiten Auf-

---

1) Vgl. Chr. D. Vogel, Archiv der Nassauischen Kirchen- und Gelehrtengeschichte. Hadamar & Coblenz: 1818. S. 147 ff. C. W. Lorsbach, Beiträge zur Geschichte der ehemaligen lateinischen Schule zu Siegen. Siegen: 1849. S. 19 f. A. Nebe, J. H. Alsted. In: Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. X, 1870. S. 118 ff. F. W. Roth, J. H. Alsted. In: Monatshefte der Comenius-Gesellschaft. IV, 1895. S. 29 ff. F. W. Cuno, J. H. Alsted. In: Reformierte Kirchenzeitung. XXVI, 1903. H. Schlosser, J. H. Alsted. In: Nassauische Lebensbilder. Bd. II. Wiesbaden: 1943. S. 28.

2) Von den Archivalien des Hauptstaatsarchivs Wiesbaden kommen in Betracht: Abt. 95, die das Herborner Hochschularchiv enthält (Abt. 95, 320 = personalia Alstedii) und Abt. 171 mit dem Dillenburger Archiv (Abt. 171 K 717 = Delegation Alsteds zur Dordrechter Synode). Trotz vielfacher Bemühungen ist es dem Verfasser nicht gelungen, Nachrichten über vermutlich in ungarischen und rumänischen Archiven vorhandenes Aktenmaterial zu erhalten.

3) Die Kirchenbücher der Pfarrei Ballersbach reichen nur bis zum Jahre 1595 zurück.

4) Vgl. Cuno, a. a. O. S. 27; Schlosser, a. a. O. S. 29.

lage seines Werkes "Thesaurus chronologiae" lauten die Schlußworte der Vorrede: "Scripsi Herbornae, anno gratiae 1628, aetatis meae 40."

Die Schreibweise des Familiennamens unterliegt nur wenigen Varianten. Von den Zeitgenossen ausnahmslos in der mit lateinischer Endung versehenen Form "Alstedius" gebraucht, begegnet der Name im Verlauf des 17. Jahrhunderts nur ein Mal korrumpiert als "Alstedo" (5). Dagegen findet sich häufig der Hinweis auf das Anagramm Alstedius=Sedulitas, das der Marburger Professor Rudolph Goclenius zum Inhalt eines Grußgedichtes für Alsteds "Encyclopaedia VII tomis distincta" gemacht hatte (6). Noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts verweist Johann Matthias Gesner (1691 - 1761), der bis 1731 Rektor der Leipziger Thomasschule war, auf die seiner Ansicht nach geglückte Buchstabenumstellung (7).

In etwas veränderter Gestalt ist das Anagramm wahrscheinlich auch als Pseudonym benutzt worden. Vincentus Placcius (8) verzeichnet eine 1664 von einem Autor namens Claudius Sadiletus veröffentlichte Schrift, die eine Neuauflage von Alsteds "Consiliarius academicus" aus dem Jahre 1610 darstellt. Offenbar in der Annahme, der Familienname "Alsted" gehe auf einen Ortsnamen zurück, schlägt J. Kvacsala (9) die Schreibweise "Alstedt" vor. In dieser Form begegnet der Name auch häufig in neueren Nachschlagewerken. Die Herkunft der Familie aus Westfalen macht jedoch eine Beziehung zu dem thüringischen Ort Allstedt, der Wirkungsstätte Thomas Münzers, unwahrscheinlich.

---

5) S. Paullus, Historia litteraria, sive dispositio librorum. Straßburg: 1671. Die Eigenart der bibliographischen Erfassung (S. 95: "Encyclopaedia septem tomis distributa auctore Joh. Henrico Alstedo.") deutet auf einen Druckfehler hin.

6) "Sedulus in libris scribendis atque legendis Alstedius nomen sedulitatis habet."

7) "Ex Samuel Schelgvigii, sive Schelwig, magni theologi nomine in controversiis pietisticis, aliquis fecit Mauleselschwig. Felicius illud est, quod aliquis ex Alstedius exsculpsit Sedulitas." J. M. Gesner, Primae lineae isagoges in eruditionem universalem. Leipzig: 1784. Bd. I. S. 261 f.

8) Theatrum anonymorum et pseudonymorum. Hamburg: 1708. Pars II, S. 550, Nr. 2398.

9) Johann Heinrich Alstedt. In: Ungarische Revue. IX, 1889. Budapest: 1889. S. 628 ff.

E. Grassi (10) und nach ihm H. H. Groothoff (11) schreiben mißverständlich "J. A. Alstede". Beide Autoren können keine Auskunft über die Ableitung dieser Namensform geben.

Der Vater Jakob Alsted war gebürtiger Westfale. In Köln wurde er 1581 zum Prediger der reformierten Gemeinde, die aufgrund konfessioneller Streitigkeiten ihre Gottesdienste nur unter schwierigsten Bedingungen abhalten konnte, bestellt (12). Kurze Zeit darauf wurde ihm eine Lehrstelle im Herzogtum Berg angetragen, die er drei Jahre lange bekleidete. 1584 berief ihn der nassauische Graf Johann VI. als Kaplan nach Herborn. Zugleich sollte Jakob Alsted als Lehrer an der gerade gegründeten Hohen Schule wirken. In diese Zeit fällt seine Heirat mit Rebecca, der Witwe des Pastors Wilhelm Maurius und Tochter des damals berühmten Theologen Johannes Pincier aus Wetter. Die Eheschließung ist für den 13. 11. 1586 belegt. Noch vor der Geburt Johann Heinrichs wurde Jakob Alsted 1588 nach Ballersbach versetzt, wo er bis 1599 seinen Dienst als Pfarrer versah. Danach übernahm er die Pfarrstelle zu Bicken, die er bis zu seinem Tode am 7. 6. 1622 innehatte. Über Jodocus, den zweiten Sohn Jakob Alsteds, liegen nur wenige Zeugnisse vor. Er war seit 1606 Student in Herborn. 1617 erhielt er eine Stelle als Geistlicher in Neunkirchen in der Pfalz.

Außer einer autobiographischen Notiz existieren keine Nachrichten über die Kindheit Johann Heinrich Alsteds. In einer seiner frühen Schriften erinnert sich Alsted dankbar der Erziehung, die er bei seinem Vater genossen hatte: "Amoris etiam nomino patrem meum, Jacobum Alstedium, qui subinde mihi incalcavit praecepta de ratione studiorum ..." (13). Zur Vorbereitung auf den Beginn der Studien an der Hohen Schule nahm Johann Heinrich auch Unterricht bei einigen nicht genannten Kollegen seines Vaters. Der frühreife Knabe konnte daneben bereits seine eigenen pädagogischen Fähigkeiten erproben, denn der Vater hatte ihm mehrere Schüler

---

10) Die zweite Aufklärung. Enzyklopädie heute. Hamburg: 1958. S. 26.
11) Art. "Enzyklopädie". In: Pädagogisches Lexikon. Stuttgart 1961. Sp. 211.
12) Vgl. Cuno, a. a. O. S. 26 f. Die Angabe "aus Westphalen gebürtig" entstammt einem der Ballersbacher Kirchenchronik vorgehefteten Predigerverzeichnis, das auch die übrigen Jakob Alsted betreffenden Daten enthält.
13) Artium liberalium ... systema mnemonicum. Frankfurt 1609. S. 438.

zugeteilt, denen er das gerade selbst erworbene Wissen weitergeben sollte (14). Die damit bewirkte Steigerung des Lerneifers wie auch des Lernerfolges führte dazu, daß Alsted als 11-jähriger in die 3. Klasse des Pädagogiums der Hohen Schule zu Herborn aufgenommen wurde.

Die Herborner Lehranstalt, der Alsted seine weitere Ausbildung verdankt und die später zu seiner eigenen Wirkungsstätte wurde, war um die Mitte des Jahres 1584 von Graf Johann VI. d. Ä. (1559 - 1606), dem Bruder Wilhelms von Oranien, gegründet worden. Sie sollte nach dem Willen des Grafen der "Fortpflanzung der reinen Lehre unserer Christlichen Religion" und der Heranbildung eines Pfarrer- und Beamtenstandes für die Nassauischen Länder dienen (15). Aufbau und Organisation der Hohen Schule waren stark an dem Vorbild der älteren reformierten Akademien in Genf und Straßburg orientiert. In den ersten Jahren ihres Bestehens waren nur drei Fakultäten, nämlich die theologische mit 3, die juristische mit 2 und die philosophische ebenfalls mit 2 Professoren vertreten. Später wurde auch ein Lehrstuhl für Medizin eingerichtet. Die "Schulversammlung", der alle Professoren angehörten, wählte aus ihrer Mitte jährlich den Rektor, der vor seinem Amtsantritt eine Beglaubigung des Landesherrn einholen mußte. Ähnlich gliederte sich das Pädagogium, das als Vorschule die Voraussetzungen zum Besuch der Akademie vermittelte. Die Schüler durchliefen in der Regel 6 Klassen, denen je ein Lehrer (Praeceptor) vorstand, bevor sie nach einer öffentlichen Disputation zum Studium an der Hohen Schule zugelassen und in die Matrikel eingeschrieben wurden. Der Lehrer der 1. Klasse führte als "Paedagogearch" die Oberaufsicht über das Pädagogium. Der Hohen Schule war eine Mensa (Kommunität) angeschlossen, in der sich die Studierenden und Schüler für wenig Geld versorgen konnten.

---

14) "Pater meus clementissimus subinde affecit et praefecit doctores, qui mihi modum discendi monstrarent, digitis velut intensis, atque cibum praemansum in os ingererent, et simul discipulos frugi dedit, quibus ipse (absit iactantia dicto) viam discendi demonstrarem." Artium liberalium ... systema mnemonicum. Praefatio. S. 26 f.

15) Vgl. zur Geschichte der Hohen Schule: J. Melchior, Panegyricus secularis ... historiam academiae Herbornensis complexus. Herborn: 1684. J. H. Steubing, Geschichte der Hohen Schule Herborn. Hadamar: 1823. Festschrift zur 350-jährigen Wiederkehr der Gründung der Hohen Schule zu Herborn. (Nassauische Annalen. 55, 1935.) H. Grün, Geist und Gestalt der Hohen Schule Herborn. In: Nassauische Annalen. 64, 1953. S. 130 ff.

Die Hochschuldruckerei, die bis 1620 im Besitz Christoph Corvins war, erweiterte den geistigen Einflußbereich der Akademie erheblich, denn von hier nahmen so bedeutende Werke wie der Lobwasser-Psalter (1586), J. Piscators Bibelübersetzung (1602 - 1603) und die meisten Schriften Alsteds ihren Ausgang. Auch die Disputationen, die neben den Vorlesungen der Professoren einen wichtigen Bestandteil des Lehrbetriebes bildeten, kamen zum Druck.

Die Eintragung Alsteds in die Matrikel des Pädagogiums datiert vom 10. 5. 1599 (16). Da er bereits über gediegene Kenntnisse verfügte und auch in den folgenden Jahren rasche Fortschritte machte, hatte er das Ziel der "Vorschule" - Vertrautheit mit den fundamentalen theologischen Problemen, Kenntnisse in den sprachlichen und mathematischen Disziplinen - bald erreicht. Nach einer erfolgreichen Disputation wurde er unter dem Rektorat des Juristen J. Althusius am 2. 10. 1602 als "Henricus Alstedius Ballesbachensis" in die Hochschulmatrikel eingeschrieben (17).

Obwohl Alsted in der Matrikel (S. 712) als Respondent für das Jahr 1602 aufgeführt ist, herrscht Unklarheit sowohl über den Titel als auch über den Inhalt der zum Abschluß der letzten Klasse des Pädagogiums angefertigten Arbeit. Auch eine während der Studienjahre unter dem Vorsitz des Professors Martinius abgenommene Disputation scheint verlorengegangen zu sein (18). Wahrscheinlich zu Beginn des Jahres 1606, also unmittelbar vor dem Ende seiner Herborner Studienzeit, verteidigte Alsted eine weitere Disputation (19); diesmal führte sein theologischer Lehrer J. Piscator das Präsidium.

Ein vom Landesherrn bewilligtes Stipendium (20) ermöglichte dem jungen Absolventen eine ausgedehnte Studienreise, die sich über mehrere Stationen verfolgen läßt.

---

16) G. Zedler und H. Sommer, Die Matrikel der Hohen Schule und des Pädagogiums zu Herborn. Wiesbaden: 1908. S. 218, Nr. 1191.

17) Zedler-Sommer, a. a. O. S. 37: "Sequentes hi exempti ex classe prima ad lectiones publicas audiendas et inscripti 2. die octobris ... 13. Henricus Alstedius Ballesbachensis (!) ...".

18) Cuno, a. a. O. S. 28 und Schlosser, a. a. O. S. 29 geben lediglich den Titel wieder: "Theses de creatione".

19) "Quaestiones illustres numero IX." Vgl. A. v.d. Linde, Die Nassauer Drucke. Bd. I. Wiesbaden: 1882. S. 250, Nr. 1414.

20) Vgl. Cuno, a. a. O. S. 28.

Das Ziel war die in der Nachbarschaft gelegene Universitätsstadt Marburg. Wie die Matrikel ausweist, wurde Alsted hier am 19. 4. 1606 als Student der Hochschule aufgenommen (21). Sein Interesse galt in erster Linie der Fortsetzung seiner theologischen Ausbildung und der Vertiefung der bereits erworbenen Kenntnisse. Bleibende Eindrücke hinterließ die Persönlichkeit des Theologen G. Schönfeldt, dessen Verdienste als Lehrer Alsted in einer autobiographischen Bemerkung gebührend würdigt (22). Wie lange der Stipendiat sich in Marburg aufgehalten hat, läßt sich nicht mit letzter Genauigkeit bestimmen. Wahrscheinlich haben sich die Studien über zwei volle Semester erstreckt. Diese Annahme erscheint berechtigt für den Fall, daß die Reise ohne Verzögerungen weiter nach Basel geführt hat.

An der Baseler Universität, in deren Matrikel Alsted sich im Juli 1607 einschrieb (23), war zu dieser Zeit eine Anzahl angesehener Gelehrter vertreten, unter ihnen der damalige Rektor Ludwig Iselin und der Dekan der theologischen Fakultät Amandus Polanus von Polansdorf, dessen Einfluß auf den jungen Nassauer denjenigen des Marburgers Schönfeldt womöglich noch übertroffen hat. In einem seiner frühen Werke schreibt Alsted darüber: "Eam (vitam litteratam) cumprimis mihi commendavit vere magnus theologus Dominus Amandus Polanus a Polansdorf, ss. theologiae doctor et professor in inclyta Basileensi Academia, praeceptor de me optime meritus." (24).

Vor der Rückkehr nach Herborn besuchte Alsted noch für kurze Zeit die Universität in Heidelberg. Trotz der unklaren Matrikeleintragung (25) können keine Zweifel über diesen Aufenthalt aufkommen, der sowohl durch einen

---

21) C. J. Caesar, Catalogi studiosorum scholae Marpurgensis antiquissima particula (1527 - 1636). Marburg: 1872. Die Eintragung des damaligen Rektors und Professors der Medizin J. Wolff lautet: "Johannes Henricus Alstedius Ballersbacensis Nassovius."

22) Vgl. Artium liberalium ... systema mnemonicum. S. 438. "Honoris autem causa nomino reverendum virum Dominum Gregorium Schonfeldt, sanctae theologiae doctorem et professorem in inclyta Mauritiana Academia, quae est Marpurgi, quem audivi enarrare officium theologi ecclesiastici et scholastici."

23) H. G. Wackernagel, Matrikel der Universität Basel. Bd. III, 1601/02 - 1665/66. Basel: 1962.

24) Panacea philosophica. Herborn: 1610. Praefatio. S. 4.

25) G. Töpke, Die Matrikel der Universität Heidelberg. Bd. II, 1554 - 1662. Heidelberg: 1886. "Joannes Heiniricus Histedius (!) Nassovius." Eingetragen am 5. 4. 1608.

Brief des ungarischen Bibelübersetzers Albert Molnar (26) als auch durch ein weiteres Selbstzeugnis Alsteds (27) beglaubigt wird.

Über den Beginn der Lehrtätigkeit Alsteds liegen einander widersprechende Ansichten vor. Während einige Autoren das Jahr 1608 angeben (28), meinen andere (29), der angehende Gelehrte habe erst um 1609 ein Lehramt übertragen bekommen. Alsted selbst schreibt 1629 am Schluß des Vorwortes zu seiner Enzyklopädie, daß er seit nunmehr 21 Jahren dem Lehrkörper der Herborner Schule angehöre (30). Da die Anstalt wegen der drohenden Pest 1606 von Herborn nach Siegen verlegt worden war und erst 1609 an ihrem Gründungsort neu eröffnet wurde, steht fest, daß Alsted seine Laufbahn unmittelbar nach dem Abschluß seiner Studienreise 1608 in Siegen begann. Er bekleidete zunächst eine nicht näher bezeichnete Stelle als Lehrer am Pädagogium. Bereits im folgenden Jahr rückte er, jetzt wieder in Herborn, zum Praeceptor der obersten Vorschulklasse auf (31). Das Ansehen, das er durch seine nun in schneller Folge erscheinenden Veröffentlichungen und durch sein Geschick und seine Beliebtheit als Lehrer bald gewonnen hatte, trug zu seiner Berufung als außerordentlicher Professor der Philosophie bei, die 1611 erfolgte. Für das Winterhalbjahr 1610/1611 hatte er Vorlesungen über Metaphysik und Rhetorik angekündigt (32). In

---

26) Molnar schrieb am 18. 9. 1609 an Alsted: "Caeterum astendit mihi ... specimen Musicae Hebraicae a te Heidelberga edita ...". Hauptstaatsarchiv Wiesbaden. Abt. 95, 320 ^{II}, 8^{r}.

27) Artium liberalium ... systema mnemonicum. S. 437. "Zacharias Ursinus et David Pareus, praeceptor mihi colendus ..." Pareus war Mitverfasser des Heidelberger Katechismus und seit 1598 Professor der Theologie an der Universität in Heidelberg. Er starb 1622. - N. H. Gundling (Vollständige Historie der Gelahrtheit. 4. Teil. Frankfurt & Leipzig: 1736) geht jedoch fehl, wenn er behauptet: "Vorhero, aber ist er (Alsted) des nachmaligen Chur-Fürsten, Friderici V. von der Pfalz Hof-Meister gewesen." (S. 488).

28) Vogel, Nebe, Cuno, a. a. O.

29) Z.B. Schlosser, a. a. O.

30) Encyclopaedia VII tomis distincta. Herborn: 1630. Dedicatio: "(Herbornae Nassoviorum) ... ubi annos integros unum et viginti in schola docens ... Scripsi kalendis septembris, anno Christi 1629."

31) Steubing, a. a. O. kann nachweisen, daß Alsted "als Präceptor der 1ten Classe ... vom Febr. 1609 bis Oct. 1610" vorkommt (S. 198).

32) Vgl. Cuno, a. a. O. S. 36.

diese Zeit fallen auch die ersten unter seinem Vorsitz abgehaltenen Disputationen (33). Erst 1612 erwähnt Alsted den Titel, der ihm zwei Jahre zuvor verliehen worden war (34).

Am 1. 12. 1615 erreicht ihn die Ernennung zum ordentlichen Professor der Philosophie. Wahrscheinlich sollte mit dieser Maßnahme dem nun auch als Schriftsteller schon weitbekannten Gelehrten dafür gedankt werden, daß er Rufe, die aus Hanau, Wesel und Brandenburg an ihn ergangen waren, abgelehnt hatte (35).

Wenig Klarheit besteht über den Zeitpunkt der Eheschließung mit Anna Catherina, der Tochter Christoph Corvins, der als akademischer Drucker der Hohen Schule zu Herborn bereits eine Anzahl von Alsteds Büchern auf den Markt gebracht hatte. Alle genannten Biographen geben als Datum der Heirat das Jahr 1615 an, ohne jedoch Belege für diese Vermutung beibringen zu können. Die Ehe wurde jedenfalls vor 1619 geschlossen, denn in diesem Jahr erschien eine Sammlung lateinischer Sprichwörter von J. Flitner, der in der Widmungsvorrede einen Sohn Alsteds erwähnt (36).

Gemeinsam mit J. Bisterfeld wurde der Herborner Professor als Vertreter der Nassauischen Länder gegen Ende des Jahres 1618 zur Teilnahme an der Dordrechter Synode delegiert. Im Verlauf dieser Kirchenversammlung der holländischen Reformierten wurde die Lehre der Arminianer, einer Sekte, die das Prädestinationsdogma abgelehnt hatte und an dessen Stelle die Auffassung von der Freiheit des menschlichen Willens setzte, erörtert. Alsted hat, wie die Synodalakten zeigen, aktiv in die Verhandlungen einge-

---

33) Vgl. das Verzeichnis der Respondenten und Disputationen im 4. Kapitel dieser Arbeit.

34) Philosophia digne restituta. Herborn: 1612. Dedicatio: "Scripsi Herb. Nassov. ... anno Gratiae 1612. Johan.-Henricus Alstedius. Professor philosoph. ibid."

35) Vgl. Vogel, a. a. O. S. 148 und Cuno, a. a. O. S. 36.

36) J. Flitner, Hortulus anthologico-melicus. Frankfurt: 1619. Die Widmung hat folgenden Wortlaut: "Quod bene mihi vortat!/Trigae maiorenni/ virorum/sanguine/mente/nomine/comparatorum:/D. Christophero Corvino,/D. Joan. Henrico Alstedio,/D. Henrico Mollero,/ parnassi Nassovici/luminibus splendidißimus;/ut et trigae minorenni/ puerulorum,/Georgio Corvino,/Joanni Henrico Alstedio,/Christophero Mollero,/quicquid in hoc alveare flosculorum/a me est conge-/stum, jure dedico/Joannes Flitnerus./Francus."

griffen (37). Die Synode endete 1619 mit dem Ausschluß der Arminianer aus der Kirchengemeinschaft. Unter den vielen Anhängern der Sekte, die Holland nach diesem Urteil verlassen mußten, befand sich auch der Rechtsgelehrte Hugo Grotius.

Kurze Zeit nach der Heimkehr erhielt Alsted die Berufung zum Professor der Theologie (38). Am 29. 5. 1619 wählte ihn die Schulversammlung zum Rektor der Herborner Hohen Schule (39). Eine weitere Steigerung seines Ansehens und seines Ruhmes bewirkte auch das Erscheinen seines ersten enzyklopädischen Werkes (40), das 1620 fertiggestellt war. In diesen Jahren hatte Alsted einen Höhepunkt seiner Laufbahn erreicht.

Zugleich bahnte sich jedoch eine Wende in der Geschichte der Hohen Schule an: als Alsted 1625 sein zweites Rektorat antrat, konnte er nur noch 42 Studienanfänger in die Matrikel aufnehmen. Der Liste schickte der Rektor eine kurze Notiz voran, in der er andeutet, daß der Niedergang der Anstalt zu den Folgen des 30-jährigen Krieges gehört, der auch vor Herborn nicht Halt gemacht hatte: "Pauci (studiosi) autem propter calamitatem belli tristissimi huc advenerunt ..." (41). Die Stadt wurde wenig später von einem schweren Schlag getroffen, als während der Einquartierung kaiserlicher Truppen am 20. 8. 1626 ein Brand entstand, der mehr als 200 Häuser vernichtete (42). In der Folge reiste der größte Teil der Studenten ab, so daß der Lehrbetrieb völlig zum Erliegen kam. Erst im März 1627 ließ sich wieder ein Student in die Matrikel eintragen. Alsted nutzte die Zeit, währenddder er nicht durch die Verpflichtung, Vorlesungen und Disputationen abhalten zu müssen, belastet war, zur Ausarbeitung seiner großen Enzyklopädie. Sie war 1629, als er einen Ruf an die reformierte Hohe Schule zu

---

37) Vgl. G. Brandt, Historie der Reformatie, en andere kerkelyke Geschiedenissen, in en Ontrent de Nederlanden. Amsterdam: 1677. Bd. 3, S. 445. Protokoll der 81. Sitzung.

38) Cuno, a. a. O. S. 46 zitiert ein Schreiben des Landesherrn vom 20. 5. 1619.

39) Vgl. Zedler-Sommer, a. a. O. S. 73: "Joh. Henr. Alstedius ipsis kalendis Julii anno 1619 proclamatus est rector illustris Scholae Herbornensis. Sub illius rectoratu sequentes studiosi in matriculam scholae sunt relati: ..." (70 Eintragungen).

40) Cursus philosophici Encyclopaedia.

41) Zedler-Sommer, a. a. O. S. 85.

42) Vgl. J. H. Steubing, Topographie der Stadt Herborn. Marburg: 1792. S. 39 ff.

Weißenburg in Siebenbürgen (43) erhielt, so weit gediehen, daß der Verfasser das Werk seinem neuen Schutzherrn, dem Fürsten Gabriel Bethlen, dedizieren konnte. Obwohl Alsted das Berufungsschreiben bereits im März 1629 erhalten hatte, gewährte ihm der Graf Ludwig Heinrich von Nassau-Dillenburg erst am 12. August den gewünschten Abschied (44).

Zu den Irrtümern, die in den Berichten über die letzte Lebensphase Alsteds begegnen, zählt die Behauptung, der Dichter Martin Opitz habe zur gleichen Zeit, also um 1630, den Lehrstuhl für Rhetorik an der Weißenburger Akademie innegehabt (45). Da Opitz aber bereits 1622 - 23 Gast des Fürsten Gabriel war (46) und danach Siebenbürgen nicht wieder aufgesucht hat, ist eine persönliche Bekanntschaft mit Alsted kaum denkbar.

Den wenigen aus den Weißenburger Jahren vorliegenden Nachrichten läßt sich entnehmen, daß Alsted auch in seinem neuen Wirkungskreis mit ungebrochener Schaffenskraft weitergearbeitet hat. Sein größtes Interesse galt offenbar zunächst dem Aufbau und der Organisation der Hohen Schule. Der Erfolg seiner Tätigkeit war so nachhaltig, daß J. H. Zedler noch über 100 Jahre später schreiben konnte: "Nicht weniger ist ein feines Reformirtes Gymnasium oder Collegium ... hier gewesen, welches in den neuern Zeiten J. H. Alsted, so vorhin zu Herborn Professor gewesen, und wegen seiner vielfältigen Schriften weit und breit einen guten Namen hinterlassen, berühmt gemacht hat." (47).

Für den Schulgebrauch bestimmt waren auch die Elementarlehrbücher für den Unterricht in den alten Sprachen. Insbesondere die "Rudimenta linguae latinae", die Neuauflagen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erlebten, hielten die Erinnerung an das Wirken Alsteds in Siebenbürgen lebendig.

Daneben bot sich dem Polyhistor nochmals die Möglichkeit, auch seiner Autorität als Theologe Geltung zu verschaffen. Auf der 1634 einberufenen

---

43) Weißenburg ist als Druckort im 17. Jahrhundert unter dem Namen Alba Julia bekannt. Die Stadt heißt ungarisch Gyulafehérvár, rumänisch Alba Iulia; im 18. und 19. Jahrhundert wurde sie auch Karlsburg genannt.

44) Vgl. Nebe, a. a. O. S. 121.

45) Vgl. Cuni, a. a. O. S. 49 und Schlosser, a. a. O. S. 31.

46) Vgl. M. Szyrocki, Art. "Opitz". In: MGG X. Sp. 118 f.

47) J. H. Zedler, Großes vollständiges Universal-Lexicon. Bd. 54. Halle & Leipzig: 1747. Sp. 1302 (Art. "Weißenburg").

Weißenburger Synode, die über Vorschläge des Schotten J. Duraeus zur Annäherung zwischen Lutheranern und Reformierten beriet, verteidigte Alsted konsequent die Forderungen seiner Konfession. Die noch im gleichen Jahr veröffentlichten Beschlüsse der Versammlung tragen auch seine Unterschrift (48).

Vor der Vollendung des 51. Lebensjahres starb Johann Heinrich Alsted im November 1638. Unklarheit über das genaue Todesdatum bestand bereits bei den Zeitgenossen. A. Regenvolscius (49) konnte lediglich berichten, daß Alsted 1638 gestorben war. Nicht einmal das Jahr des Todes kennt G. J. Vossius, der über Alsted schreibt: " ... vir sane multae lectionis, variaeque eruditionis, qui paucos ante annos excessit." (50).

Zusätzliche Verwirrung hat das in der 1649 in Lyon erschienenen Neuausgabe der Enzyklopädie enthaltene Bildnis Alsteds gestiftet, das den Autor, der Inschrift zufolge, im 52. Lebensjahr darstellt. Am glaubwürdigsten erscheint die Angabe Vogels, der als Todestag den 9. November nennt (51).

---

48) "Concordiae inter evangelicos quaerendae consilia, quae ab ecclesiae in Transylvania evangeliae pastoribus et scholae Albae Juliacensis professoribus in synodo congregatis approbata fuerunt an. 1634. Et tunc ipsorum nomine Johanni Duraeo transmissa ..." Ein Exemplar dieser Schrift wird in Budapest in der Nationalbibliothek aufbewahrt.

49) Systema historico-chronologicum ecclesiarum Slavonicarum. Utrecht: 1652. S. 379.

50) De quatuor artibus popularibus. Amsterdam: 1660. Cap. LIII, S. 326.

51) Die von Vogel verfaßte Biographie ist einer der zuverlässigsten Berichte, da der Autor sich auf die heute nicht mehr erreichbare Leichenpredigt für Alsteds Ehefrau Anna Catherina, die am 20. 1. 1648 in Herborn starb, stützen konnte. Die Predigt auf ihren Tod hielt der Pfarrer Conrad Posth.

3. Nachweis der Ausführungen zur Musik in den Werken

Die meisten Werke Alsteds enthalten mehr oder weniger ausführliche Bemerkungen über die Musik. Eine Möglichkeit für die Gruppierung dieser Aussagen ergibt sich daraus, daß die Musik unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet wird. Neben einer Reihe von in sich abgeschlossenen, systematisch angelegten Traktaten, in denen die Musik vornehmlich als mathematische Disziplin erscheint, begegnen insbesondere in den theologischen Fragen gewidmeten Publikationen verstreute Ausführungen über das Wesen und die Wirkungskräfte der Musik. Die Erörterung von Themen der Musikanschauung und die Abhandlung der unterschiedlichen Gegenstände der Musiklehre lassen sich daher als die zentralen Problemkreise nennen, denen die Aussagen Alsteds zur Musik zugeordnet werden können.

In der anschließenden Übersicht werden jeweils der Titel des betreffenden Werkes, das ganze Abschnitte oder nur kurze Passagen musikalischen Inhalts enthält, das Erscheinungsjahr und die zugehörigen Seitenzahlen verzeichnet. Für die am häufigsten zitierten Schriften werden in Parenthese die in der Folge verwendeten Abkürzungen bzw. Kurzformen der Titel angegeben.

a) Die Abhandlungen zur Musiklehre

Elementale mathematicum. 1611.
Lib. VI = Elementale musicum. S. 287 - 312.
(Elementale)

Methodus admirandorum mathematicorum. 1613.
Lib. VIII = Musica. S. 439 - 461.
(Methodus)

Cursus philosophici Encyclopaedia. 1620.
Lib. XVI = Musica. Sp. 1533 - 1570.
(Encycl. 1620)

Triumphus bibliorum sacrorum. 1625.
Cap. XVI = Musica sacra. S. 148 - 155.

Compendium philosophicum. 1626.
Compendium musicum. S. 1132 - 1158.
(Comp. phil.)

Encyclopaedia VII tomis distincta. 1630.
Lib. XX = Musica. S. 1195 - 1211.
Lib. XXX, 6 = Musica organica. S. 1924 - 1927.
(Enc. VII tom.)

Scientiarum omnium Encyclopaedia. 1649.
Lib. XX = Musica. S. 616 - 633.
Lib. XXX, 6 = Musica organcia. S. 687 - 690.

b) Theologische Werke, die Bemerkungen zur Musikanschauung enthalten

Theologia naturalis. 1615.
Praefatio. S. 17.
Pars II, cap. XXXI. S. 662.

Theologia polemica. 1618.
Pars V, classis IV. S. 647 f.

Theologia scholastica didactica. 1618.
Sectio IV. S. 637 f.

Theologia prophetica. 1622.
Pars I. S. 382.
Pars II, cap. VIII. S. 942 f.

Praecognitorum theologicorum libri II. 1623.
Lib. II, cap. XI. S. 208.
Lib. II, cap. CXV. S. 482 f., 489.

Compendium theologicum. 1624.
Pars II, cap. XIII. S. 132 f.
Pars VII, cap. XI. S. 501, 503.
Pars VII, cap. XIII. S. 507.

Summa casuum conscientiae. 1628.
Cap. XLI. S. 167.

II. DIE MUSIKANSCHAUUNG

1. Die Stellung der Musik im enzyklopädischen System

Keine der insgesamt fünf Abhandlungen, in denen sich Alsted ausschließlich mit Fragen der Musiklehre beschäftigt, ist zu Lebzeiten des Autors als selbständige Schrift publiziert worden. Die Musikschriften sind Bestandteile größerer Werke, in denen neben der Musik noch eine Reihe anderer Disziplinen zur Darstellung kommt. Die Traktate über die verschiedenen Wissenschaften stehen in diesen Werken nicht isoliert nebeneinander, sondern sie werden nach bestimmten systematischen Gesichtspunkten angeordnet. Alsted hat es sich insbesondere für die seit 1620 erschienenen enzyklopädischen Schriften zur Aufgabe gemacht, die Rangordnung und die wechselseitigen Beziehungen der wissenschaftlichen Fächer klar zu begründen.

Innerhalb dieser Hierarchie der Disziplinen, die Alsted in seinem enzyklopädischen System vereint, nimmt die Musik einen eindeutig definierten Platz ein. Ihr Stellenwert läßt sich aber nicht erst aus den enzyklopädischen Schriften ersehen, sondern er zeichnet sich bereits in den frühen Publikationen ab, welche die Darstellung des mathematischen Wissens zum Inhalt haben. Diese Abhandlungen müssen deshalb bei der Untersuchung der Stellung der Musik im enzyklopädischen System ebenfalls Berücksichtigung finden.

"Elementale mathematicum" (Elementale) und "Methodus admirandorum mathematicorum" (Methodus) sind reine Elementarlehrbücher. Die einzelnen Disziplinen werden verhältnismäßig lose aneinander gereiht. Besonders das Elementale macht eher den Eindruck eines Aggregates, dessen Bestandteile nur aufgrund einer wie auch immer beschaffenen Beziehung zur Zahl zusammengefaßt worden sind. Dagegen finden sich im Methodus Ansätze zu einer systematisch begründeten Rangordnung der mathematischen Fächer. Die Gegenüberstellung der Inhaltsverzeichnisse gibt bereits gewisse Aufschlüsse über dieses Bemühen:

Elementale	Methodus
1. Arithmetica	1. Mathematica generalis
2. Geometria	2. Arithmetica
3. Geodaesia	3. Geometria
4. Astronomia	4. Cosmographia
5. Geographia	5. Uranoscopia

6. Musica	6. Geographia
7. Optica	7. Optica
	8. Musica
	9. Architectura

Abgesehen von der unterschiedlichen Zahl der Einzelgebiete und den Differenzen in der Benennung fällt auf, daß dem Methodus eine allgemeine Einführung (Mathematica generalis) vorangestellt ist. Außerdem hat Alsted die Reihenfolge der Kapitel über die Musik und die Optik geändert. Eine Erklärung dafür gibt der erste Satz des Musiktraktats: "Fuit Optica de qualitate visibili, sequitur Musica de qualitate audibili" (1). Neben die allgemeine Bezogenheit auf Zahlengesetzmäßigkeiten tritt damit für die Musik und die Optik als neues Kriterium der Klassifizierung die "qualitas", ein der Physik entnommener Begriff. Da der Gesichtssinn, der der "qualitas visibilis" entspricht, in der Rangordnung der Sinne über dem Gehör steht, ist es nur konsequent, daß die entsprechenden Wissensgebiete sich dieser Abfolge anpassen, daß also die Musik erst nach der Optik abgehandelt wird. Alsted hat auf solche Weise außer der Zugehörigkeit der Musik zur Mathematik auch ihre Stellung unter den mathematischen Disziplinen begründet.

Noch fehlt aber die Bestimmung des Verhältnisses von Arithmetik und Musik; darüber hinaus muß auch die Mathematik als Ganzes zu den übrigen Wissenschaften in Beziehung gesetzt werden. Beide Probleme werden in den folgenden Schriften gelöst.

Die philosophische Enzyklopädie (Encycl. 1620), das Compendium philosophicum (Comp. phil.) und die Encyclopaedia VII tomis distincta (Enc. VII tom.) bilden die Gruppe der enzyklopädischen Werke. Wie aus den Titeln hervorgeht, beschränkt sich Alsted in den beiden zuerst genannten Schriften auf die philosophischen Wissenschaften. Sowohl die Encycl. 1620 als auch das Comp. phil. enthalten umfangreiche, methodisch unterschiedlich angelegte Traktate über die Musik. Obwohl aus beiden Darstellungen klar ersichtlich ist, welchen Platz die Musik unter den zur Philosophie gehörenden Gebieten einnimmt, sollen nicht sie, sondern die Enc. VII tom. zur Betrachtung herangezogen werden, da anhand ihrer Gliederung zugleich ein Überblick über das ganze enzyklopädische System gegeben werden kann.

Unter Enzyklopädie versteht Alsted ein vollständiges System aller Wissen-

---

1) Methodus. S. 439.

schaften (2). Der Begriff "disciplina" ist hier in einem weiteren Sinne als üblich aufgefaßt, denn es werden mit diesem Terminus nicht nur die Wissenschaften und Künste bezeichnet, sondern auch eine Anzahl von Tätigkeiten des praktischen Lebens, die in einer besonderen Abteilung der Enzyklopädie beschrieben werden. Der Gesamtplan des Werkes stellt sich folgendermaßen dar:

- Praecognita (1)
  - Hexiologia
  - Technologia
  - Archelogia
  - Didactica
- Philologia (2)
  - Lexica
  - Grammatica
  - Rhetorica
  - Logica
  - Oratoria
  - Poetica
  - Philosophia
    - (3) theoretica
      - Metaphysica
      - Physica
      - Mathematica
    - (4) practica (moralis)
      - Ethica
      - Oeconomia
      - Politica
      - Scholastica
  - Tres facultates principes (5)
    - Theologia
    - Jurisprudentia
    - Medicina
  - Artes mechanicae (6)
  - Farragines disciplinarum (7)

Die sieben Abteilungen des zwei Foliobände ausfüllenden Werkes können sinngemäß zu drei großen Gruppen zusammengestellt werden:

a) Die Propädeutik umfaßt die zu den beiden Abteilungen "Praecognita" und "Philologia" gehörenden Disziplinen.
b) Mit der Philosophie gehören Theologie, Jurisprudenz und Medizin zu den universitären Lehrfächern (Fakultäten).
c) In einem umfangreichen Anhang werden die verschiedensten Handwerke und Künste zusammengefaßt (artes mechanicae, farragines disciplinarum).

Die Abteilung "Praecognita" stellt die Einleitung in das ganze System dar. Alsted unternimmt in ihr den Versuch, dem Gesamtwerk ein begriffliches und methodisch-systematisches Fundament zu schaffen. Besonderes Interesse verdient das Kapitel "Didactica", das von der Einrichtung der wissen-

---

2) "... integrum systema seu orbis omnium disciplinarum." Enc. VII tom. S. 49 a.

schaftlichen Studien handelt und auch einen Studienplan enthält, in dem u. a. Vorschläge zur Auswahl und Aneignung des musikalischen Wissensstoffs unterbreitet werden.

Die Abteilung "Philologia" faßt die verschiedenen sprachlichen Disziplinen zusammen. Vermehrt um das Kapitel "Mnemonica" bildeten sie in der Encycl. 1620 die "Septem artes liberales".

Für seine Zeit beachtenswert sind die Beschreibungen, die Alsted im Anhang der Enzyklopädie ("Artes mechanicae" und "Farragines disciplinarum") von einer Reihe handwerklicher bzw. bäuerlicher Berufe gibt. Wenngleich diese Tätigkeiten sich keiner besonderen Wertschätzung erfreuen, wird ihre Notwendigkeit doch anerkannt, womit zugleich die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen gerechtfertigt erscheint (3). Als Beispiele seien mitgeteilt: "Bucolica est ars parandi curandique animalia oeconomico necessaria." (4). "Artopoetica est ars bene coquendi panem" (5). "Typographica est ars, qua conceptus hominum, literis metallicis et atramento, mira celeritate imprimuntur chartae" (6).

Eine "Disziplin", die in der neueren Literatur über Alsted immer wieder als Kuriosum zitiert wird, soll auch hier nicht fehlen: "Tabacologia est doctrina de natura, usu et abusu tabaci" (7).

Unter den Fakultäten spielt, abgesehen von der Philosophie, die Theologie eine hervorragende Rolle. Demgegenüber treten Jurisprudenz und Medizin - beide als "artes" definiert - stark in den Hintergrund.

Die Philosophie ist, verglichen mit den anderen Disziplinen, am weitesten

---

3) "... (artes) mechanicae aquiruntur, possidentur et exercentur ab hominibus vitae factivae humilioris amantibus, extra scholam fere oculari inspectione et manuali exercitatione, ut vitam animalem degamus commode." - Enc. VII tom. S. 1864[b].

4) Enc. VII tom. S. 1875[a] ff.

5) Enc. VII tom. S. 1886[a] ff.

6) Enc. VII tom. S. 1913[a] ff. Offensichtlich konnte Alsted von der Anschauung profitieren, die ihm die Herborner Offizin seines Schwiegervaters Christoph Corvin vermittelt hat. Die meisten Fachausdrücke werden auch in deutscher Sprache aufgeführt.

7) Enc. VII. tom. S. 2383[a] ff.

ausgeführt und am genauesten differenziert. Alsted folgt in der Gliederung im wesentlichen dem Schema, das er bereits in der Encycl. 1620 durchgeführt hatte. Danach wird zunächst zwischen theoretischer und praktischer Philosophie unterschieden. Die weitere Gliederung soll hier nicht verfolgt werden. Für die Beantwortung der eingangs aufgeworfenen Frage nach der Stellung der Musik im enzyklopädischen System muß jedoch festgehalten werden, daß die Mathematik, der die Musik auch hier zugeordnet ist, zur theoretischen Philosophie gehört (8).

Ein Vergleich der Kapitelanordnung des Methodus mit derjenigen des enzyklopädischen Werkes zeigt, daß in der Anzahl und der Reihenfolge der mathematischen Einzeldisziplinen keine wesentlichen Veränderungen eingetreten sind. Das Einleitungskapitel des Methodus (mathematica generalis) ist in der Enc. VII tom. in der Abteilung "Praecognita" aufgegangen, während das Kapitel "Architectura" seinen Platz im Anhang der Enzyklopädie gefunden hat. Durch die Einheitlichkeit der Terminologie und die Konsequenz der systematischen Zuordnung unterscheidet sich jedoch die Darstellung der Mathematik in der Enc. VII tom. erheblich von derjenigen im Methodus. Maßgeblich hierfür ist die folgende Klassifizierung: "Mathematica est pura vel media. Illa tantum est mathematica ut arithmetica et geometria; haec est partim mathematica, partim physica; estque alia quantitatis et corporis ut cosmographia, uranometria et geographie, alia qualitatis et corporis ut optica et musica" (9).

Der bereits im Methodus verwendete Begriff "qualitas" wird in der Enzyklopädie wieder aufgegriffen und in logische Opposition zu dem Terminus "quantitas" gesetzt. Der letztgenannte Begriff wird im Zusammenhang mit den geo-physikalischen Disziplinen eingeführt. Noch genauer bestimmt Alsted an anderer Stelle das Verhältnis der zur Mathematik im weiteren Sinne gehörenden Disziplinen: "Istud principium: totum est maius sua parte; cognoscitur lumine superioris sive prioris scientiae, quam scilicet vocamus lumen naturae. Musica vero et optica principia sunt nota lumine superioris disciplinae: musica quidem ex arithmeticis, optica ex geometricis" (10). Ein weiterer Beleg für die so skizzierte Rangordnung der Fächer steht in der Einleitung des Optik-Traktats: "Quemadmodum musica dicitur esse specialis arithmetica, itemque arithmetica in auditu, sic op-

---

8) "Disciplina philosophica theoretica est, quae monstrat naturalem cognitionem veri." - Enc. VII tom. S. 65 ^{b}.
9) Enc. VII tom. S. 65^{b}.
10) Enc. VII tom. S. 76^{b}.

tica est specialis geometria, itemque geometria in visu ..." (11). Der Ton als Gegenstand der Sinneswahrnehmung ("qualitas audibilis") ist demnach auch in der Enc. VII tom. ein wichtiges Kriterium für die Einordnung der Musik. Erheblich größere Bedeutung wird aber der Abhängigkeit der Musik von der Arithmetik zugemessen; denn die "qualitas audibilis" ist dem Verstand nur über die mathematischen Gesetzmäßigkeiten zugänglich.

Die Übersicht läßt erkennen, daß die Musik als Wissenschaft einen klar bestimmten Platz im enzyklopädischen System Alsteds einnimmt. Zusammen mit der Mathematik, der sie als Teilgebiet untergeordnet ist, gehört sie zu den Disziplinen der theoretischen Philosophie. Innerhalb der Mathematik ist ihr die Arithmetik vorgeordnet. Diese Stellung wird nochmals zu Beginn des enzyklopädischen Musiktraktates beschrieben: "Musica est scientia mathematica subalternata arithmetica. Nam quemadmodum arithmetica praecipit de numero, sic musica versatur circa numerum sonorum, vel, ut alii loquuntur, circa sonum numerosum" (12).

Noch in einem anderen Zusammenhang ist der Musik in der Enc. VII tom. eine kurze Abhandlung gewidmet. Als "Musica organica" begegnet sie unter den mechanischen Künsten (artes mechanicae). Im Vordergrund stehen in dieser Darstellung Einteilung, Aufzählung und teilweise auch Beschreibung der Musikinstrumente.

Die zunächst etwas willkürlich erscheinende Trennung dieses besonderen Gebietes von der Musiklehre findet ihre Begründung in der dem Traktat vorangestellten Difinition (13). Herstellung und Handhabung von Instrumenten jeder Art bedürfen zwar der Stütze der jeweils übergeordneten Wissenschaft, die wesensmäßige Verschiedenheit von der Wissenschaft macht jedoch eine gesonderte Darstellung der "ars mechanica" erforderlich. Sehr pointiert kommt die Begründung dieser Trennung im folgenden Zitat zum Ausdruck: "Sequuntur disciplinae mechanicae, quae manuum ministerio imprimis exercentur ... Artes mechanicae ita dicuntur, quia in iis non tam habitus internus animi, quam effectio ingeniosa spectatur" (14). Der allgemeine Satz besagt, daß handwerkliche Tätigkeit nicht auf eine Stufe mit theore-

---

11) Enc. VII tom. S. 1170[a].
12) Enc. VII tom. XX, 1. S. 1195[a].
13) "Musica organica est ars mechanica, de ratione conficiendi et tractandi organa musica." Enc. VII tom. S. 1924[a].
14) Enc. VII tom. S. 1861[a].

tischer Betrachtung gestellt werden kann, selbst wenn beide Beschäftigungen dem gleichen Gegenstandsbereich gelten. Für die Musik bedeutet diese Unterscheidung, daß die Musiklehre, die die Erörterung der theoretischen Grundlagen der Disziplin zum Inhalt hat, systemtisch anders als die Instrumentenkunde (musica organica) eingeordnet werden muß, die sich mit Fragen des Instrumentenbaus und des Instrumentenspiels befaßt.

Auf solche Weise führt die Deduktion der einzelnen Wissenschaften und Künste aus allgemeinen Prinzipien zu einer systembedingten Trennung von Teilgebieten einer Disziplin.

2. Die Musikdefinitionen

In den Bemerkungen über die Stellung der Musik im enzyklopädischen System war angeklungen, daß die durchgängige Betrachtung der Musik als Teilgebiet der Mathematik auf eine rationalistische Einstellung Alsteds schließen lasse. Bestätigt und vertieft wird diese Ansicht durch eine Untersuchung der Musikdefinitionen, die den einzelnen Traktaten vorangestellt sind. Die Definitionen sollen nachfolgend im Hinblick auf ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Traditionszusammenhängen wie auch auf ihre Erläuterung durch den anschließenden Text betrachtet werden.

Die im vorangehenden Kapitel vorgenommene Gruppierung der musiktheoretischen Schriften ist auch für die vorliegende Fragestellung maßgebend. Elementale und Methodus als Lehrbücher für die mathematischen Disziplinen einerseits und andererseits die enzyklopädischen Schriften Encycl. 1620, Com. phil. und Enc. VII tom. sind durch je verschiedene Musikdefinitionen klar gegeneinander abgesetzt.

Der im Elementale enthaltene Musiktraktat wird durch die folgende Definition eingeleitet:

"Musica est doctrina de sono numeroso et numero sonoro" (1).

Kurz darauf zitiert Alsted zwei Autoritäten, mit deren Namen der Traditionszusammenhang, in dem die Definition steht, bereits umrissen ist: "(Musicam theoricam) tractarunt Franchinus Gafforus et Faber Stapulensis" (2). Beide Theoretiker sind als Kommentatoren und Interpreten der Musikschrift des Boethius (3) bekannt. Wenngleich die Begriffsbestimmung der Musik, wie Boethius und Gaffurius sie geben, sich im Wortlaut von derjenigen Alsteds unterscheidet, bestehen doch kaum Abweichungen in der Sinngebung.

Boethius: "Musica est facultas differentias acutorum et gravium sonorum sensu ac ratione perpendens" (4).

Gaffurius: "Musica est scientia numerorum ad sonos proportionatorum sensu ac ratione perpendens" (5).

---

1) Elementale. S. 287.
2) Elementale. S. 287.
3) De institutione musica libri V. MPl 63, Sp. 1167 ff.
4) De institutione V, 1.
5) Musica theorica. Neapel: 1480. II, 1. Vgl. hierzu und zum folgenden: H. Hüschen, Untersuchungen zu den Textkonkordanzen im Musikschrifttum des Mittelalters. Hab. Schr. Köln: 1955. S. 137 f.

Die bei Alsted zunächst sich andeutende rein mathematische Auffassung der Musik, ausgedrückt durch die Verwendung des Begriffs "numerus", kann nur bei oberflächlicher Interpretation in dieser Einseitigkeit hingenommen werden. Wird dagegen das Begriffspaar "sono numeroso et numero sonoro" nicht als Wortspiel angesehen, sondern als Ausdruck des Bemühens, zwei verschiedene Aspekte der gleichen Sache zu erfassen, so ergibt sich bald die Verwandtschaft zwischen den zitierten Definitionen. Die Gegenüberstellung von zahlengesetzlich bestimmtem Ton einerseits und klingender Zahl andererseits ist eine genaue Analogie zu dem entsprechenden Definitionsglied "sensu ac ratione", das Boethius und Gaffurius verwenden. Während aber die letztgenannten Autoren mit ihrer Formulierung das dem Gegenstand zugeordnete Erkenntnisvermögen, nämlich Sinneswahrnehmung und Vernunfterkenntnis, bezeichnen, kommt es Alsted zunächst auf die akustischen und mathematischen Gegebenheiten an, d. h. auf die Musik in ihrer doppelten Erscheinungsform als "sonus numerosus et numerus sonorus".

Daß Alsted bei seiner Definition auch das zur Musik gehörende Erkenntnisvermögen im Blick hat, wird in seiner nächsten Schrift deutlich. Zwar würde die isoliert betrachtete Begriffsbestimmung im Methodus (6) aufgrund des fehlenden Komplements "numerus sonorus" eine andere Interpretation zulassen. Doch zeigt der unmittelbar voraufgehende Satz, daß die Aussage genau mit derjenigen im Elementale übereinstimmt: "Fuit optica de qualitate visibili, sequitur musica de qualitate audibili, quae dicitur sonus numerorus et numerus sonorus".

Eine weitere Klärung wird mit der Einführung des Begriffs "qualitas audibilis" erreicht. Mit diesem Terminus, der dem Begriffspaar "sonus numerosus et numerus sonorus" vorgeordnet ist, bezeichnet Alsted die Gesamtheit des musikalisch verwendbaren Klangmaterials. Das Material, als "sonus" gegeben, bedarf jedoch des Ordnungsfaktors "numerus", um über den sensitiven Gehörseindruck hinaus auch Gegenstand rationaler Betrachtung werden zu können. So sind die Sachbereiche "sonus" und "numerus" und die beiden Seiten des Erkenntnisvermögens, Wahrnehmung und Vernunft, auf engstem Raum determiniert, zugleich aber auch in einen unlösbaren Zusammenhang wechselseitiger Beziehung und Bedingung gebracht.

In beiden Definitionen wird schließlich die Musik, ebenfalls in Anlehnung an die Boethianische Tradition, als wissenschaftliche Disziplin angesprochen. Die dafür verwendeten Termini ("doctrina" im Elementale, "scientia"

---

6) "Musica est scientia de sono numeroso". Methodus. S. 439.

im Methodus) können ohne Einschränkung als Synonyma angesehen werden. Alsted gebraucht sie im Hinblick sowohl auf die Musiklehre als auch auf die Musikübung. Der Akzent liegt allerdings auf der theoretischen Beschäftigung mit der Musik; denn erst die vollständige Beherrschung der musikalischen Lehrsätze gewährleistet die Richtigkeit praktischer Ausführung.

Mit dem zweiten Definitionstyp, der ohne Abwandlungen in den enzyklopädischen Schriften begegnet, folgt Alsted einer anderen Überlieferung. Wie der Konkordanzvergleich zeigt, geht die Definition "Musica est scientia bene canendi" (7) letztlich auf die Bestimmung Augustins zurück (8). Zwar wird Augustin in keinem der Musiktraktate erwähnt, doch weisen die von Alsted als Quellen benutzten Schriften auf den genannten Traditionszusammenhang hin.

An erster Stelle muß hier wiederum Franchinus Gaffurius genannt werden, der außer der Boethianischen auch die Augustinische Definition in nur geringer Abwandlung in seinen Traktat aufgenommen hat (9). Der besonderen Aufmerksamkeit Alsteds erfreuten sich daneben die Schriften Georg Rhaws (10) und Heinrich Fabers (11) sowie die Abhandlung "Musurgia seu praxis musicae" des Othmar Luscinius (12). Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß Alsted alle genannten Werke gekannt hat. Das bezeugt nicht nur die nachdrückliche Zitierung an mehreren Stellen (13), sondern auch die Tatsache, daß die bedeutendsten musiktheoretischen Schriften zeitgenössischer

---

7) Encycl. 1620. Sp. 1533. Comp. phil. S. 1132. Enc. VII tom. S.1195[a].

8) "Musica est scientia bene modulandi."
De musica libri VI. MPl 32, Sp. 1081 ff. I, 2.

9) "Musica est scientia recte modulandi". Musica theorica. I, 4.

10) Encheiridion. Leipzig: 1518. Die Definition Rhaws entspricht fast wörtlich derjenigen Alsteds in den enzyklopädischen Traktaten: "Musica est scientia recte canendi".

11) Compendium musicae. Braunschweig: 1548. Praefatio. Offenbar hat die von Faber verwendete Definition Alsted unmittelbar als Vorlage gedient: "Musica est scientia bene canendi".

12) Die "Musurgia" (1536) wird im Methodus (S. 460) erwähnt. Ihr erster Teil enthält die lateinische Übersetzung von Sebastian Virdungs "Musica getutscht" (1511).

13) Artium liberalium ... systema mnemonicum. Frankfurt: 1609. Erwähnt werden: Thomas Freigius (Paedagogus. Basel: 1582.), Heinrich Faber und Jodocus Willichius (seine "Introductio in artem musicam" wird von Draudius in der "Bibliotheca classica" von 1625, S. 1610, erwähnt). Elementale. S. 287. (Gaffurius und Faber Stapulensis) Methodus. S.460. (Luscinius). Enc. VII tom., passim. (Lippius, Cardanus, Puteanus).

und älterer Autoren bis etwa 1625 während der Frankfurter Büchermesse angeboten wurden (14). Alsted hat, wie die Widmungen und Vorreden seiner Bücher ausweisen, diese Messen fast regelmäßig besucht, nicht zuletzt, um sich über Lagerbestände der Buchhändler, die oft wertvolle Antiquaria enthielten, und über Neuerscheinungen zu informieren.

Erreicht Alsted in seiner Definition auch nicht die Weite und gedankliche Tiefe der Aussage Augustins (15), so ist seine Darstellung doch interessant genug, um einer kurzen Betrachtung unterzogen zu werden.

Der Terminus "scientia" wird in den enzyklopädischen Traktaten anders aufgefaßt als in den frühen Schulschriften (Elementale, Methodus). An zwei Stellen sind Hinweise darauf gegeben, wie der Begriff verstanden werden soll. In der allgemeinen Einleitung der Enzyklopädie, die der begrifflichen und methodisch-systematischen Grundlegung dient, gibt Alsted die folgende Begriffsbestimmung: "Scientia est habitus contemplativus, quo quis inclinatur ad assentiendum conclusionibus necessariis per proprias sive proximas causas ... Ejus adjuncta duo sunt, evidentia et certitudo" (16). Neben dieser allgemeinen, rein logisch konzipierten Definition findet sich eine Rechtfertigung für die spezielle Anwendung der Bezeichnung "Wissenschaft" auf die Musik. Alsteds Ausführungen zu dieser Frage verdienen umso größere Beachtung, als sich gemeinhin in den Traktaten anderer Musikschriftsteller zwar die Feststellung findet, daß die Musik eine Wissenschaft sei, nur selten aber die Begründung dafür, warum ihr dieser Rang zugesprochen wird. Die betreffende Textstelle zu Beginn des enzyklopädischen Musiktraktates lautet: "Quod autem quidam contendunt, musicam esse et scientiam et prudentiam et artem, quod doceat et perite seu scientifice et prudenter et artificiose componere cantilenam harmonicam, id parum est accuratum. Non enim hic quaeritur, an in usu possint concurrere scientia, prudentia et ars, sed an musica, quatenus consideratur ut est disciplina habitualis vel systematica, sit scientia, prudentia vel ars.

---

14) Vgl. G. Draudius, Bibliotheca classica, sive catalogus officinalis ... Frankfurt: 1611. ^{2}1625. Dazu die Frankfurter Meßkataloge für den genannten Zeitraum.

15) Augustins Definition ist eine Aussage sowohl über den mathematisch-akustischen (modulatio) als auch über den ethisch-ästhetischen Bereich (bene) der Musik. Vgl. H. Hüschen, Textkonkordanzen. S. 123 f. "Wesen und Wirkung, Sein und Wert der Musik bilden also für Augustinus eine untrennbare Einheit".

16) Enc. VII tom. S. 56^{a}.

Esse autem scientiam, sic patet, quia habet subjectum, principia et affectiones, quae tria requiruntur ad completam scientiae rationem".(17). Nicht die praktische Tätigkeit (usus) steht also im Vordergrund, sondern die Frage, ob die Musik alle Bedingungen erfüllt, um als wissenschaftliche Disziplin (disciplina systematica) anerkannt zu werden. Die genannten Kriterien (subjectum, principia, affectiones), die ebenfalls für alle übrigen in der Enzyklopädie behandelten Wissenschaften gelten, werden im Verlauf der Abhandlung genau bestimmt und geben auch wichtige Anhaltspunkte für die Klassifikation der Musik.

Es mag paradox anmuten, daß Alsted der Charakterisierung der Musik als Wissenschaft (musica est scientia) die nähere Bestimmung "bene canendi" folgen läßt. Ist doch "canere" der Terminus gerade für die praktische musikalische Tätigkeit, die von der Musik als Wissenschaft getrennt werden sollte. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich auf, sobald die Musikdefinition nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit der Gesamtdarstellung betrachtet wird. Alsted beabsichtigt keineswegs, eine bloße Singelehre zu geben; vielmehr ist sein Augenmerk darauf gerichtet, dem Leser und Lernenden die theoretischen Voraussetzungen der Musikübung in ihrer ganzen Breite zu vermitteln. Demnach wird der Wissenschaftscharakter der Musik durch das Objekt "bene canendi" nicht etwa eingeschränkt, sondern umgekehrt erfährt "bene canendi" in der Verbindung mit "scientia" eine beachtliche Aufwertung. Den Übergang zur Praxis hält Alsted erst dann für möglich, wenn das Wissen um die Grundlagen und Voraussetzungen des Tuns zum festen Besitz geworden ist. An dieser Stelle wird auch klar, daß theoretische Beschäftigung allein nicht genügt, um der Musik im ganzen gerecht zu werden. Im letzten Abschnitt des Musiktraktats schreibt Alsted: "Hoc templum (musicum) ut non solum ingredi, sed et ipse aedificare possis ... lectionem adi melopoeticos classicos et principes, Orlandum et Marentium, primoque te exerce in analysi exemplorum plurimum, et ab illa te confer ad synthesin musicam" (18). Die Wissenschaft ist der Praxis also vor- und übergeordnet; sie kann jedoch in die Praxis überführt werden, wenn der Lernende den Schritt von der Rezeption zur Produktion vollzieht. Zugleich ist damit allerdings gesagt, daß die Musikübung zwar eine mögliche, keineswegs aber eine notwendige Ergänzung der theoretischen Beschäftigung darstellt. Sobald der Bereich der Wissenschaft verlassen wird, unterliegt die Musik außerdem anderen Kriterien.

Eine Unterscheidung zwischen der Musiklehre einerseits, die als wissen-

---

17) Enc. VII tom. S. 1195[a].
18) Enc. VII tom. S. 1211[b].

schaftliche Disziplin betrieben wird, und der Musikübung andererseits, die insbesondere als gottesdienstliche Musik strengen theologischen Anforderungen genügen muß, zeichnet sich in diesem Zusammenhang bereits ab. Die vorstehende Interpretation der Begriffsbestimmung der Musik kann allerdings noch keine wesentlichen Aufschlüsse über Alsteds Einstellung zur Musikpraxis geben. Erst die Erörterung des theologischen Musikverständnisses wird zeigen, innerhalb welcher Grenzen und unter welchen Bedingungen die Musikübung Billigung findet.

3. Die Musikklassifikationen

In noch stärkerem Maße als die Untersuchung der Stellung der Musik im enzyklopädischen System und der Musikdefinitionen geben die verschiedenen bei Alsted begegnenden Klassifikationen Aufschluß über eine Entwicklung, die mit dem stark traditionsgebundenen Traktat in der Schulschrift "Elementale mathematicum" ihren Anfang nimmt und mit der streng systematisierten Darstellung der Musik in der Enc. VII tom. zum Abschluß gebracht wird. Die einzelnen Abschnitte dieser Entwicklung können anhand der Klassifikationen verfolgt und klar gegeneinander abgegrenzt werden, und es wird sich zeigen, bis zu welchem Grad es Alsted gelingt, zu einem von der Überlieferung unabhängigen Standpunkt zu gelangen.

Bereits im vorangehenden Kapitel sind die Schriften erwähnt worden, die Alsted als Quellen für seine Musiktraktate benutzt hat. Als unmittelbare Vorlage für die Klassifikation in den frühen Traktaten (Elementale, Methodus) müssen die Abhandlungen von G. Rhaw (1) und H. Faber (2) angesehen werden. Darauf deutet zunächst die Einteilung der Musik in einen theoretischen und einen praktischen Bereich hin (3), die Alsted in allen Erörterungen bis hin zur Enc. VII tom. als ein wesentliches Element beibehält. Am deutlichsten ist die Abhängigkeit von den genannten Autoren im Elementale erkennbar, dessen vollständige Klassifikation nachfolgend derjenigen von G. Rhaw gegenübergestellt wird.

Musica est theorica vel practica (4).

Encheiridion 1520	Elementale 1611
Musica theorica est, quae diversorum sonorum proportionem non aurium judicio, sed ingenio et ratione considerat perpenditque.	Musica theorica est, quae diversorum sonorum proportionem et toni inaequalem dimensionem tractat.

---

1) Encheiridion utriusque musicae. Leipzig: 1520.
2) Ad musicam practicam introductio. Nürnberg: 1550.
3) +4) Zum ersten Male taucht diese Klassifikation im mittelalterlichen Schrifttum bei Alfarabius (De ortu scientiarum, cap.4) in folgender Gestalt auf: "Musica est speculativa vel activa sive theorica vel practica." Vgl. hierzu und zum folgenden H. Hüschen, Textkonkordanzen. S. 145 ff.

Musica practica est, quae circa sonorum ac consonantiarum praxim versatur vel consistit.	Musica practica est, quae circa sonorum praxin consistit.

Practica est instrumentalis vel vocalis (5).

Musica instrumentalis ist, quae ad instrumenta spectat pura.	Musica instrumentalis est, quae concentum et sonum perficit, aut flatu, ut tibiis, aut manu, ut cithara.
Musica vocalis est, quae humana voce melos efficit.	Musica vocalis est, quae humana voce efficit melos.

Vocalis est usualis vel regulata (6)

Musica usualis est, quae ex sola inclinatione quadam naturalis procedit carens artis legibus et principiis.	Musica usualis est, quae sola inclinatione naturalis procedit, unde et naturalis dicta est.
Musica regulata est, quae praecepta imitando ex certis legibus et regulis cantum producere docet.	Musica regulata est, quae certis praeceptis et regulis canandi constat.

Regulata est choralis vel figuralis (7).

Musica choralis est, quae in suis notis	Musica choralis est, quae in

---

5) In der Unterscheidung von Instrumental- und Vokalmusik greift Rhaw auf die Klassifikation des Boethius zurück (musica est mundana vel humana vel instrumentalis), ohne jedoch deren kosmologische Sinngebung zu übernehmen. Während "musica mundana" ganz entfällt, werden die beiden anderen Begriffe in ihrer engeren Bedeutung eingesetzt: musica humana = vocalis im Gegensatz zur Instrumentalmusik; musica instrumentalis = Instrumental- im Gegensatz zur Vokalmusik. Der spekulativen Musikbetrachtung ist in diesem Verständnis kein Raum gelassen. Vgl. H. Hüschen, Textkonkordanzen, a. a. O.

6) Als erster unterteilt Adam von Fulda die Musik in "regulata vel usualis" (Musica, 1490. I, 1).

7) Dieses Begriffspaar läßt sich auf Franco von Köln zurückführen. In seiner Schrift "Ars cantus mensurabilis" bestimmt er die Musik als "plana vel mensuralis sive choralis vel figuralis" (um 1260).

aequalem servat mensuram absque incremento et decremento prolationis (8).	suis notulis aequalem servat mensuram absque incremento vel decremento prolationis.
Musica figuralis est, quae in suis notis secundam signorum ac figurarum diversitatem diversam habet sonorum mensuram.	Musica figuralis est, cujus notae et figurae inaequales sunt et mensuram variant.

Bei H. Faber findet sich eine ähnliche Klassifikation, in der jedoch die beiden mittleren Glieder (musica usualis - regulata; vocalis - instrumentalis) fehlen, während die praktische Musik unmittelbar in Choral- und Figuralmusik (musica est choralis vel figuralis) differenziert wird. Überdies weichen die Definitionen der einzelnen Begriffe erheblich von denen ab, die Alsted gibt. Gerade anhand dieser Definitionen kann nun, wie die Übersicht zeigt, die Quellenfrage eindeutig geklärt werden.

Aus der Gegenüberstellung geht hervor, daß Alsted sich nicht gescheut hat, einen großen Teil des Rhawschen Textes wörtlich zu übernehmen, so für die Begriffe musica practica, vocalis, usualis, regulata und choralis. Daß die bei Rhaw begegnende einschränkende Bestimmung der theoretischen Musikbetrachtung ("non aurium judicio, sed ingenio et ratione considerat") keinen Platz im Elementale hat, erklärt sich aus der Musikdefinition, die Alsted seinem Traktat voranstellt. Denn die enge Beziehung, die hier zwischen Zahl (numerus) und Ton (sonus) hergestellt wurde (9), gestattet zwar eine Akzentuierung von Musiklehre und Musikübung, nicht aber eine Determinierung von spekulativer Musikbetrachtung und reiner Musikpraxis im Sinne Rhaws.

Dagegen ist die Definition der Instrumentalmusik (musica instrumentalis) bei Alsted wesentlich spezieller gefaßt. Während nämlich Rhaw mit dem Begriff "instrumenta pura" nur die Instrumentalmusik ganz allgemein gegen die Vokalmusik absetzen will, geht Alsted einen Schritt weiter und gibt bereits eine erste Einteilung der Mittel, die für die Tonerzeugung zur Verfügung stehen. Da es sich bei "musica instrumentalis" um ein Klassifikationsglied handelt, das im weiteren Verlauf nicht wieder aufgenommen wird, kann dem Autor die Vernachlässigung der Schlaginstrumen-

---

8) Rhaw hat diese Formulierung wörtlich von Ulrich Burchard übernommen (Hortulus musices practicae. Leipzig: 1514. Praefatio.).

9) "Sonus numerosus et numerus sonorus"; s. o.

te nachgesehen werden, zumal die eingehende Behandlung des Instrumentariums in den späteren Traktaten von einer genauen Einteilung in Schlaginstrumente und Blasinstrumente ausgeht.

Schließlich fällt die charakteristische Vereinfachung auf, die Alsted mit der Definition der Figuralmusik vorgenommen hat. Während Rhaw in umständlicher Weise den Gegensatz zwischen Choral- und Figuralmusik herauszustellen versucht (musica choralis: aequalem servat mensuram - musica figuralis: in suis notis secundam signorum ac figurarum diversitatem diversam habet sonorum mensuram), setzt Alsted zur Bestimmung der Figuralmusik die Negation der Aussage über die Choralmusik ein (musica choralis: aequalem servat mensuram - musica figuralis: notae et figurae inaequales sunt). Außerdem vermeidet er die Einführung des in diesem Zusammenhang neuen Begriffs "diversitas".

Im Vordergrund stand bei Alsted offenbar das Bemühen, eine dem Schüler verständliche und einprägsame Gegenüberstellung von "musica choralis" und "musica figuralis" zu geben, da der Traktat der Vokalmusik gewidmet ist und das letzte Glied der Klassifikation aus diesem Grund ein besonderes Gewicht erhält.

Außer der Abhängigkeit der Klassifikation, die Alsted dem Musiktraktat des "Elementale mathematicum" voranstellt, von Musikschriftstellern des 16. Jahrhunderts ist als weiteres Merkmal beachtenswert, daß in permanenter Folge jeweils ein Klassifikationsglied ausgeschieden wird. Diese Verengung bis hin zum letzten Glied "musica choralis et figuralis" hatte zum Ziel, dem Schüler, für den der Traktat ja gedacht war, das Gesamtgebiet der Musik vor Augen zu führen, selbst wenn der Inhalt nur einen kleinen Ausschnitt des Ganzen darstellte. Das hier demonstrierte deduktive Vorgehen begegnet auch in den späteren Schriften (besonders Enc. VII tom.).

In mehrfacher Hinsicht unterscheidet sich der der Musik gewidmete Abschnitt im "Methodus admirandorum mathematicorum" von demjenigen des Elementale-Traktates. Zwar geht Alsted auch hier von der Einteilung in Musiktheorie und musikalische Praxis aus, doch deutet die weitere Klassifikation auf eine Modifizierung des überkommenen Modells hin:

Musica theoretica	pars communis;	lib. I.	
	pars propria;	lib. II.	(choralis vel figuralis)
Musica practica	Melopoeia;	lib. III.	(vocalis)
	musica organica;	lib. IV.	(instrumentalis)

Drei Punkte verdienen vorerst festgehalten zu werden:

1. Die im begrifflichen Schema der Klassifikation angesprochenen und ausgegliederten Teilgebiete der Musik werden ausnahmslos in der Abhandlung berücksichtigt. Im Methodus ist damit die Diskrepanz zwischen der Fülle der in der Klassifikation berührten Aspekte und dem dann tatsächlich behandelten Stoff, die kennzeichnend für das Elementale war, überwunden.
2. Die Unterscheidung von "musica usualis" und "musica regulata" fehlt. Sie ist ohnehin überflüssig, da außer der bestimmten Prinzipien folgenden Kunstmusik (musica regulata) für Alsted kein anderer Gegenstand der theoretischen Erörterung denkbar wäre.
3. Die Vokal- und die Instrumentalmusik, im Elementale noch als Bestandteile der Musikpraxis angesehen, bekommen im Methodus einen Platz innerhalb der theoretischen Musikbetrachtung zugewiesen.

War schon im Elementale die Möglichkeit, den Begriff "musica theoretica" im Sinne von spekulativer Musikbetrachtung zu deuten, ausgeschlossen worden, so zeigt sich im Methodus mit aller Deutlichkeit, in welcher Weise Alsted zwischen den Termini "musica theoretica" und "musica practica" unterschieden wissen will. Die betreffende Definition lautet: "Musica theoretica est, quae bene canendi praecepta tradit" (10). Da der Akzent auf dem Ausdruck "praecepta" liegt, erscheint die Verbindung zwischen "bene canendi" und "musica theoretica" vollauf gerechtfertigt. Nicht das Singen selbst ist Gegenstand des theoretischen Unterrichts, sondern die Vermittlung der allgemeinen Grundlagen und Voraussetzungen des Singens steht im Vordergrund. So beinhaltet der einleitende Abschnitt (pars communis) der theoretischen Abteilung (musica theoretica) Kapitel über Noten und Pausen, über die Solmisation und die Skalen. Aber auch die Choral- und die Figuralmusik zählen zur Musiktheorie, deren speziellen Teil (pars propria) sie bilden (11). In diesem an die Einleitung anschließenden Abschnitt wird lediglich auf die beiden Möglichkeiten der 4-stimmigen Satzweise hingewiesen (choralis-figuralis). Als Begründung für die Zuordnung dieser der Musikpraxis zugehörigen Gebiete zur theoretischen Abteilung des Traktats könnte angenommen werden, daß sowohl die Choral- als auch die Figuralmusik Wissensgebiete sind, deren Lehrsätze den Inhalt des speziellen Teils (pars propria) ausmachen sollten. Da Alsted das Kapitel nicht weiter ausgearbeitet hat, bleibt hier jedoch eine gewisse Unklarheit bestehen.

---

10) Methodus. S. 440.

11) "... pars propria (musicæ theoreticae) ... tractat de speciebus juxta quatuor voces musicales, Discantum, Altum, Tenorem et Bassum". Methodus. S. 450.

Der Begriff "musica practica" wird im Methodus ohne Definition eingeführt. Die Teilgebiete, die Alsted zur praktischen Musik zählt, nämlich die Kompositionslehre (melopoeia) (12) und die Instrumentenkunde (musica organica) (13), stehen dadurch in erkennbarem Gegensatz zu den musiktheoretischen Erörterungen, daß sie sich mit den konkreten musikalischen Erscheinungen beschäftigen. Allerdings weicht dieses Verständnis des Begriffs "musica practica" von der geläufigen Auffassung als "Musikübung" ab. Denn auch in der Abteilung "musica practica" kommt es Alsted mehr auf die Darstellung der Lehrsätze (praecepta) an als auf die Beschäftigung, den direkten Umgang mit dem klingenden Material. Im Vordergrund steht, wie in der Musiktheorie, das Wissen um die Zusammenhänge. Theorie und Praxis stehen demnach nicht in einem Verhältnis polarer Spannung zueinander. Sie erscheinen vielmehr in der Darstellung des Methodus-Traktates lediglich als Modifikationen der "musica scientia", der bereits in der Definition als wissenschaftliche Disziplin verstandenen Musik.

Von einer Klassifikation im Sinne der mittelalterlichen Tradition, in deren Absicht es ja gerade gestanden hatte, die einzelnen Glieder nach ihren Begriffen und deren Definitionen pointiert gegeneinander abzusetzen, kann in diesem Traktat nicht mehr die Rede sein. Ein solches Gliederungsprinzip wird geradezu sinnlos, wenn die Grenzen soweit zerfließen, daß z.B. die Choral- und die Figuralmusik einmal der Musikübung (Elementale), dann wieder der theoretischen Musikbetrachtung (Methodus) (14) zugeordnet werden. Neben dieser Unsicherheit und Inkonsequenz zeigen sich jedoch Ansätze einer neuen Darstellungsweise, deren Tragweite für die beginnende Selbständigkeit und Souveränität des Schriftstellers Alsted nicht unterschätzt werden darf. Zu den strukturellen Veränderungen im Musiktraktat des Methodus, die sich im Vergleich zur Abhandlung des Elementale mit der Einführung des Begriffs "qualitas audibilis" (15) ankündigten, gehört auch die Ablösung des überkommenen Klassifikationsschemas durch eine flexible Abschnitt- bzw. Kapitelgliederung. Die Einteilung des Methodus-Traktats in 4 Kapitel (vgl. die Übersicht) ist ein wichtiger Schritt auf diesem Weg, dessen Ziel Alsted allerdings erst in den enzyklopädischen Schriften erreicht. Wenngleich die Nachwirkung der alten Klassifikation

---

12) Musica practica vocalis dicitur melopoeia, item contrapunctus et ars componendi. Methodus. S. 451.

13) "Musica organica est, quae de instrumentis musicis tractat". Methodus. S. 460.

14) Es ist in der Literatur kein Text bekannt, in dem "musica choralis vel figuralis" als Teil der "musica theoretica" verstanden wird.

15) Vgl. das Kapitel "Stellung der Musik im enzyklopädischen System".

sich noch überall bemerkbar macht und durch die Überschneidung der beiden Prinzipien einige Unklarheiten entstehen, ist doch die Kapitelgliederung bereits der maßgebliche Ordnungsfaktor der im Methodus enthaltenen Musikschrift. Als Leitgedanke, durch den der innere Zusammenhalt der vier Kapitel des Traktats gewährleistet wird, erscheint die durchgängige Intention auf die theoretischen Grundlagen der Musik. Diese Vertiefung in das Grundsätzliche, die für den Wissenschaftsbegriff Alsteds charakteristisch ist, bedarf streng genommen der determinierenden Begrifflichkeit der mittelalterlichen Klassifikation nicht mehr; denn die einheitliche Vorstellung der Musik als Wissenschaft erlaubt lediglich die akzentuierte Behandlung ihrer Teilgebiete.

Dennoch ist die Kapitelfolge nicht zufällig oder willkürlich gewählt. Aus der Zweckbestimmung des Methodus als Lehrbuch für den Schulgebrauch erklärt sich die Gliederung in Elementarlehre (lib. I & II) und Kompositionslehre (lib. III & IV). Offenbar ist diese Anordnung in pädagogischen Überlegungen begründet. Der Stufengang des Lernens vom Einfachen zum Komplizierten, die dementsprechende Auswahl und Darbietung des Wissensstoffs werden allerdings erst später (16) als theoretische Probleme in anderen Zusammenhängen erörtert. Doch wird die didaktisch-methodische Absicht bereits im Methodus deutlich.

Der Versuch, den Lehrstoff neu zu gliedern, führt zu einer grundsätzlichen Schwierigkeit, da das von pädagogischen Erwägungen bestimmte induktive Vorgehen in Widerspruch gerät zu der in der Klassifikation angewendeten Deduktion. Aus diesem Gegeneinander der Prinzipien erklärt sich die eigenartige Stellung der Choral- und Figuralmusik. Der Anordnung nach Schwierigkeitsgraden zufolge muß das Kapitel zur Elementarlehre gerechnet werden, da in ihm lediglich die Beschaffenheit des vierstimmigen Satzes beschrieben wird. Die Aneignung der hier gegebenen Regeln setzt das Wissen um die nachfolgend dargestellte Kontrapunktlehre nicht voraus. Dagegen würde die Klassifikation, von Alsted noch im Elementale ausführlich abgehandelt, die Einordnung nach der Vokalmusik vorschreiben.

Die Betrachtung ergibt, daß Alsted im Methodus mehrere Problemkreise berührt, die einer grundsätzlichen Erörterung bedurften. An erster Stelle stand das Verhältnis der Musiktneorie zur musikalischen Praxis. Die Begriffe "musica theoretica" und "musica practica" werden nicht gebraucht, um einen Gegensatz zu bezeichnen, wie er in der Gegenüberstellung von Musiklehre und Musikübung zum Ausdruck kommt. Vielmehr versteht

---

16) Enc. VII tom. XXIV (Scholastica), 4 (de forma scholae). S. 1509 f.

Alsted unter "musica theoretica vel practica" zwei wesentlich gleichgeordnete Teilgebiete der Musik als wissenschaftlicher Disziplin. Die musikalische Praxis im eigentlichen Sinne des Wortes steht außerhalb der theoretischen Lehrsätze.

Bei der Lösung des zweiten Problems ist Alsted über Ansätze nicht hinausgekommen: das Neben- und Gegeneinander von schematischer Klassifikation und der inhaltlichen Fortschreitung angemessenen abschnittweisen Gliederung, damit verbunden die Überschneidung von deduktiver und induktiver Methode führte zu Unklarheiten, deren Beseitigung erst mit Hilfe eines neuen theoretischen Ansatzes gelingen konnte.

Die Reste althergebrachter Klassifikation, die in den enzyklopädischen Traktaten noch begegnen, nehmen nurmehr einen unbedeutenden Platz ein. Alsted kann die Verwendung der gebräuchlichen Begriffe an einigen Stellen zwar nicht umgehen, doch sind sie der enzyklopädischen Terminologie eingepaßt oder untergeordnet. Die hier entwickelte Gliederung des musikalischen Wissensstoffs weist kaum noch Berührungspunkte mit den Versuchen in den früheren Schriften auf. Selbst der Ausgangspunkt ist verändert. Zu Beginn der Musiktraktate der Encycl. 1620, des Comp. phil. und der Enc. VII tom. steht nicht mehr die Trennung der Musik in einen theoretischen und einen praktischen Bereich, sondern die auch für andere Disziplinen geltende Unterscheidung "generalis vel specialis" (17).

Nachgeordnet erscheint das bekannte Klassifikationsglied "musica est theoretica vel practica". Dazu gibt Alsted die folgenden Definitionen:

> "Musica generalis theoretica explicat cantus principia, species et affectiones",
> "Musica generalis practica docet modum conficiendi melodiam, ubi excellit contrapunctus" (18).

In dieser Fassung kann über das Verhältnis von "musica theoretica" und "musica practica" kein Zweifel aufkommen. Sowohl die gemeinsame Zugehörigkeit zum allgemeinen Teil der Musiklehre (musica generalis) als auch die inhaltliche Bestimmung deuten den lehrhaften Charakter der beiden Teilgebiete an. Der Begriff "musica practica" ist demnach in der gleichen Bedeutung wie im Methodus angewendet, wobei jedoch die unmißverständliche Terminologie der enzyklopädischen Schriften von vornherein die nicht-disparate Bezeichnungsweise erkennen läßt.

---

17) Musica est generalis vel specialis. Encycl. 1620, Sp. 1533. Comp. phil. S. 1132. Enc. VII tom. S. 1195[a].
18) Comp. phil. S. 1132.

Ebenso wie der allgemeine Teil (musica generalis) ist auch ein mit "musica specialis" betiteltes Kapitel des Traktats der theoretischen Beschäftigung mit der Musik gewidmet. Als Gegenstände der Betrachtung werden die verschiedenen Arten des vokalen und instrumentalen Musizierens aufgezählt. Die erwähnten Unterscheidungsmerkmale intendieren keine Stufenfolge, sondern sie zielen auf eine gleichrangige Einordnung der unterschiedlichen Erscheinungsformen. Die einzelnen musikalischen Gattungen (musicae sive cantus genera) verdanken ihre Entstehung verschiedenen Ursachen:
"(e) materia: musica est sacra vel civilis;
ex charactere: musica est grandis, mediocris vel humilis;
ex causa organica: musica est vocalis, instrumentalis vel mixta ...;
ex artificio: musica est choralis vel figuralis" (19).

Die genannten Merkmale können in wechselnder Verbindung in der Musik auftreten. Z.B. würde die Goudimelsche Vertonung des 130. Psalms (20) nach folgenden Gesichtspunkten beurteilt werden:

sacer (geistlicher Text), humilis (Ernst und Niedergeschlagenheit als Charakter des Textes, der auch in der Musik zum Ausdruck kommt), vocalis (vokale Ausführung), choralis (einfacher Satz Note gegen Note).

Neben der neuen Klassifikation beansprucht das Verhältnis von Deduktion und Induktion nochmals die Aufmerksamkeit. Während es Alsted aufgrund des unreflektierten Neben- und Gegeneinander der Prinzipien im Methodus zum Problem geworden war, bieten die enzyklopädischen Traktate (21) auch in dieser Hinsicht eine befriedigende Lösung. Alsted geht sowohl deduktiv als auch induktiv vor, indem er jedem Kapitel Lehrsätze (praecepta) als begrifflich-deduktive Einleitung voranstellt, denen Regeln (regulae), d. h. Ausführungen zu konkreten Sachverhalten folgen, die ihrerseits wieder auf die Lehrsätze zurückweisen. Durch den auf diese Weise erreichten Ausgleich gewinnt die ganze Darstellung an Übersichtlichkeit und Verständlichkeit.

---

19) Enc. VII tom. S. 1207[a].

20) "Du fons de ma pensee, au fons de tous ennuis" (De profundis clamavi).
Claude Goudimel. Oeuvres complètes. Hrsg. von L. A. Dittmer und P. Pidoux. New York: 1967. (Gesamtausgaben des Institute of Mediaeval Music. III, 9).

21) Ausgenommen ist das Comp. phil.; über dessen besondere Darstellungsform vgl. das Kapitel "Die Traktate musikalischen Inhalts".

An mehreren Stellen des Textes weist Alsted auf andere Möglichkeiten der Klassifikation hin. Beispielsweise wäre in Anlehnung an poetische Prinzipien eine Einteilung in "musica rhythmica et metrica" denkbar, die nach antikem Vorbild freilich sogleich um das Klassifikationsglied "musica harmonica" bereichert wird (22). Da es sich hierbei jedoch um der Praxis entlehnte Prinzipien (principia practica) handelt, kann ihnen kein für die Enzyklopädie fruchtbarer Aspekt abgewonnen werden. Überdies betont Alsted durch den Ausschluß dieser Klassifikation den Wissenschaftscharakter der Musik, deren theoretische Prinzipien zum größten Teil der Mathematik entstammen.

Auch bei der Beantwortung der Frage "quaenam sit generalissima musicae partitio?" (23) trennt Alsted zwischen seiner eigenen Ansicht und der referierten Position. Zwar wäre eine Gegenüberstellung von "musica theoretica" (sonos investigat et cum ratione quadam disponit ad concentum) und "musica practica" (sonos certa ratione formatos exprimit, idque voce ... sive per instrumenta expressa) möglich, doch dürfe dabei nicht übersehen werden, daß der Begriff "musica practica" auch, wie z.B. bei Alsted, in anderer Bedeutung Verwendung findet: "Ceterum musica practica alio etiam sensu dicitur, quae docet rationem conficiendi melodiam, ut in methodo paulo ante finivimus. Quae quidem ambiguitas notanda est" (!).

Der Rückblick auf die bisher gewonnenen Einsichten und Ergebnisse erbringt, daß eine Reihe von Problemen der weiteren klärenden Betrachtung bedarf.

Durch die Stellung im enzyklopädischen System, die Definition und die Klassifikation wurde die Musik in allen bislang untersuchten Schriften als Wissenschaft bestimmt. Erst allmählich kam Alsted die mit diesem Musikverständnis verbundene Problematik zu Bewußtsein. Die Aufmerksamkeit wurde zunächst auf das Verhältnis von Musiktheorie und musikalischer Praxis gelenkt. In der frühesten Darstellung (Elementale) gar nicht berührt, erfuhr diese Frage eine erste Erörterung im Methodus-Traktat. Alsted löst die Aufgabe, den Begriff "musica practica" mit dem Wissen-

---

22) Enc. VII tom. S. 1196[a]. "... ut musica e quibusdam dividatur in harmonicam, rhythmicam et metricam". Im gleichen Traktat (S. 1209[b]) werden Isidors "Etymologiarum sive originum libri XX" als Quelle für diese Klassifikation genannt.

23) Com. phil. S. 1145. Ebenso: Enc. VII tom. S. 1209[b].

schaftscharakter der Musik in Einklang zu bringen, jedoch erst durch eine neue Definition des Terminus in den enzyklopädischen Abhandlungen. Parallel dazu verläuft die Auseinandersetzung mit dem überlieferten Klassifikationsschema, das sich als unbrauchbar für die wissenschaftliche Auffassung der Musik im Sinne Alsteds erwies.

In unmittelbarem Zusammenhang mit den genannten Problemkreisen steht die noch kaum gestellte Frage nach der eigentlichen musikalischen Praxis, nach der Musikübung. Welcher Rang ihr zugesprochen, wie sie beurteilt und in Beziehung zur Musik als Wissenschaft gesetzt wird, ist aus den musiktheoretischen Traktaten allein nicht klar ersichtlich.

4. Das Musikverständnis im engeren Sinne

In den bisher betrachteten Abhandlungen Alsteds finden sich verstreute Bemerkungen, die für die Untersuchung des im engeren Sinne theologischen Musikverständnisses herangezogen werden müssen. Während die Schultraktate (Elementale und Methodus) keine Äußerungen über die Musik aus theologischer Sicht enthalten, sind insbesondere die einleitenden Kapitel der enzyklopädischen Musikschriften in dieser Hinsicht ergiebig. Die zentralen Aussagen über das Verhältnis von Musik und Kirche, über die Aufgaben der Musik im Gottesdienst und über ihre Stellung im christlichen Leben stehen jedoch in den zahlreichen theologischen Werken Alsteds. Gegenüber der Auffassung der Musik als Wissenschaft, die sich in mehreren ausschließlich diesem Gegenstand gewidmeten Abhandlungen dokumentiert, scheint die theologische Deutung der Musik zunächst eine nur wenig bedeutende Rolle zu spielen, da ihr, abgesehen von einigen umfangreicheren Ausführungen, keine systematische Gesamtdarstellung zugrunde liegt. Vielmehr begegnen die Bemerkungen zu einzelnen Themenkreisen in den unterschiedlichsten Zusammenhängen. Ein Überblick über die einschlägigen Stellen läßt allerdings erkennen, daß das theologische Musikverständnis Alsteds auf einer sehr weittragenden Konzeption beruht, die aufzuzeigen im folgenden versucht werden soll.

Die verschiedenen Aspekte dieser Auffassung können nur theoretisch gegeneinander abgehoben werden. Sie lassen sich in Kernsätzen, z.B. "Musica est donum Dei", formulieren, von denen freilich jeder einzelne auf die anderen hinweist und durch die anderen begründet wird. Das Verständnis der jeweiligen Aussage ist deshalb abhängig vom Wissen um ihre Zugehörigkeit zu jenem Ganzen, als das sich das theologische Verständnis der Musik bei Alsted darstellt.

Außerdem ermöglicht und erleichtert die Formulierung der Hauptgedanken in Kernsätzen die Auffindung der Quellen, soweit sie im Text der Traktate nicht nachgeweisen sind. Die Quellenstudien ergeben, daß neben der Anlehnung an die Lehre Calvins die weitgespannte Kenntnis des mittelalterlichen Schrifttums zu Fragen der Musikanschauung als ein besonderes Merkmal der Ausführungen Alsteds hervorgehoben zu werden verdient.

a) Musica est donum Dei

Mit der Auffassung der Musik als einer Gabe Gottes bekennt Alsted sich zu einer Tradition, deren Wurzeln bis in die Spätantike zurückreichen. Der Satz "Musica est donum Dei" stellt die theologische Interpretation

der Musik dar, die im Gegensatz zur philosophischen Anschauung (1) die göttliche Provenienz der Musik betont. Dem Mittelalter wurde der Gedanke in erster Linie durch die Schriften Augustins (2) und Eriugenas (3) vermittelt. Auch Calvin steht unter dem Einfluß dieser Überlieferung, wenn er schreibt: "Nous faut estimer, que la musique est un don de Dieu" (4).

In expliziter Form kommt der Satz "Musica est donum Dei" bei Alsted nicht vor. Eine Anzahl von Äußerungen läßt jedoch erkennen, daß das theologische Musikverständnis immer wieder in dieser Vorstellung begründet wird. Beispielsweise heißt es zu Beginn des enzyklopädischen Traktates von 1630: "Deus est auctor et fautor omnis harmoniae" (5). Der Terminus "harmonia" ist in diesem Zusammenhang als Universalbegriff verwendet, in dem allerdings der Gedanke an die Besonderheiten der musikalischen Harmonie mitschwingt. Da nämlich Gott auch den harmonischen Zusammenklang der Töne geschaffen hat, erscheint die Musik als ein besonders geeignetes Mittel, die Menschen wiederum zur Erkenntnis des Schöpfers zu führen (6).

Durch eine solche Bestimmung ist die Musik keineswegs zu einem bloßen Mittel zum Zweck abgewertet. Alsted unterscheidet vielmehr zwei Aspekte der Musik, die mit aller Deutlichkeit einander gegenübergestellt werden: einerseits wird die "cantilena harmonica" - Inbegriff der klingenden Musik - begründet durch nicht der Musik entstammende Prinzipien (principia externa), andererseits besitzt sie eigene Prinzipien (principia interna), die sie gegenüber anderen Erscheinungen auszeichnen. Die rein musikalischen Prinzipien, d. h. der Ton mit seinen verschiedenen Qualitäten sowie der aufgrund von bestimmten Gesetzmäßigkeiten geordnete Zusammenklag der Töne, fallen in den Bereich der wissenschaftlichen Betrachtung. Die Beschäftigung mit den nicht-musikalischen Prinzipien, unter denen Gott als "Ursache" (causa efficiens) (7) den vornehmsten Platz einnimmt, bleibt

---

1) "Musica constat ex numeris corporalibus et incorporalibus" (hörbare und unhörbare Tonzahlen). Vgl. H. Hüschen, Textkonkordanzen. S. 86 f.
2) De musica libri VI. VI, 17.
3) De divisione naturae libri V. I, 44. MPl Sp. 122, 486.
4) La forme des prières et chantz ecclésiastiques (1542). Calvin-GA VI. S. 169.
5) Enc. VII tom. S. 1196[a].
6) "Musica harmoniam variorum sonorum profitetur, et ita nos manuducit ad authorem harmoniae, quae in toto universo cernitur ..." Compendium theologicum. Hanau: 1624. Pars II, cap. XIII. S. 132 f.
7) "Efficiens causa cantilenae ... prima est Deus, auctor omnis symphoniae". Enc. VII tom. S. 1196[a].

jedoch der Theologie vorbehalten. Deren Antworten auf alle Fragen nach dem Ursprung, den Wirkungen, dem Nutzen der Musik wird eine höhere Gewißheit zuerkannt, da die Heilige Schrift und die Autorität der Kirchenväter den theologischen Aussagen zur Musikanschauung als Grundlage dienen und ihnen Nachdruck verleihen. Während es die Wissenschaft, dieser Auffassung zufolge, mit den Fakten zu tun hat, versucht die Theologie, das Wesen der Gegebenheiten zu begreifen und die überall in ihnen wirksame Macht und Gnade Gottes zu ergründen. Aus dieser prinzipiellen Trennung von Theologie und Wissenschaft, von Musikanschauung und Musiklehre erklärt sich, daß Alsted die Frage nach der Herkunft und der Bestimmung der Musik in den enzyklopädischen Traktaten nur streift. Daran, daß dies Problem in den Enzyklopädien Erwähnung findet, wird jedoch deutlich, daß die Wissenschaft der Verankerung in einem universalen christlichen Weltbild noch nicht entraten kann.

Mit der göttlichen Herkunft der Musik verknüpft Alsted zugleich auch ihre göttliche Bestimmung (8). Aus der Erkenntnis Gottes als Schöpfer und Schutzherr (auctor et fautor) sowie als "Ursache" der Musik (causa efficiens cantilenae harmonicae) erwächst den Menschen die Aufgabe, das ihnen anvertraute Gut richtig zu verwalten. Indem der Christ die Musik zum Lobe Gottes erklingen läßt, führt er sie ihrer höchsten Bestimmung zu. Dahinter tritt auch ihre Wirkung auf die Menschen zurück. Dennoch ist gerade die Wirkungskraft der Musik von größtem Interesse, da sie nicht ausschließlich den Kategorien des theologischen Denkens folgt. Solange das Gotteslob und die rechte Erbauung des Menschen nicht gefährdet sind, wird die Musik gebilligt. Alles, was außerhalb dieses Bereiches steht, verfällt dagegen dem folgenden Urteil: "Nisi enim illa (musica) referatur ad gloriam Dei et hominis piam recreationem, nonnisi aequivoce dici potest musica" (9). Im Vordergrund stehen jedoch die positiven Wirkungen der Musik, die Alsted in einem imaginären Dialog zwischen Gott und dem Menschen schildert: "Musica te mira dulcedine perfundit, melancholiam, balneum illud Diaboli, fugat, adeoque te expeditiorem reddit ad me colendum et tua munia facienda" (10). Hier knüpft die genaue Bestimmung und Abgrenzung der musikalischen Wirkungskräfte an.

---

8) "Finis ultimus est Deus, archetypus ille harmoniae". Enc. VII tom. S. 1196[a].

9) Enc. VII tom. ibd.

10) Theologia naturalis. Hanau: 1623. Pars II, cap. XXXI, 4. S. 662.

b) Musica movet affectus

Daß sich Alsted bei der Betrachtung der musikalischen Wirkungskräfte nicht auf die geistliche Musik beschränkt, bezeugen einige kurze Ausführungen in der Einleitung des enzyklopädischen Traktats. Als Ausgangspunkt dient die Unterscheidung von geistlicher und weltlicher Musik ("musica sacra" und"musica liberalis"). Selbstverständlich wird die Verbindung der Musik mit dem Wort gefordert; denn die Beschaffenheit des Textes gibt das Kriterium für die genannte Einteilung ab. Während der geistlichen Musik vornehmlich biblische Texte zugrunde liegen (res sacrae, ut psalmi et cantiones biblicae et omnino de rebus divinis), finden in der weltlichen Musik die unterschiedlichsten dichterischen Formen Verwendung (res liberales, ut materiae affectuosae in rebus philosophicis et omnino in vita commini) (11). In beiden Bereichen besitzt die Musik die Fähigkeit, in die Seele der Menschen einzudringen und die Affekte zu bewegen. Die Aufzählung der positiven Wirkungen läßt den Schluß gerechtfertigt erscheinen, die Musik sei für das gesamte menschliche Leben von großer Nützlichkeit (12).

Eine gewisse Einschränkung und Auswahl der Affekte ist jedoch unverkennbar. Auch an anderen Stellen betont Alsted, besonders für die geistliche Musik, daß die Ausgeglichenheit des Seelenlebens und das richtige Verhältnis der Affekte untereinander durch die Einwirkung der Musik nicht gestört werden dürfe (13).

Vor allem die weltliche Musik ist der Gefahr des Mißbrauchs und der Entartung ausgesetzt. Da sie die Menschen mit Harmonie erfüllt und ihnen ein frommes Vergnügen gewährt, das auch vom Standpunkt des Theologen Billigung findet, wird sie vom Teufel gehaßt. Der Teufel erfreut sich vielmehr an einer anderen Art der Musik (musica spurca et illiberalis),

---

11) Vgl. Enc. VII tom. S. 1195[a].

12) "... universae hominum vitae est utilis, piae ad devotionem, sapienti ad scientiam, solitariae ad recreationem, domesticae et publicae ad animi moderationem, sanae ad corporis temperationem, jucundae ad oblectationem". Enc. VII tom. S. 1195[a], unter Berufung auf J. Lippius, Synopsis musicae. Straßburg: 1612.

13) "Musica debet servire moderatae hilaritati et profligandae melancholiae". Triumphus Bibliorum sacrorum. Frankfurt: 1625. Ähnliche Ausführungen in: Theologia scholastica didactica. Hanau: 1618. Sectio IV, S. 637 ff. Summa casuum conscientiae. Frankfurt: 1628. Cap. XLI, S. 167.

deren er sich bedient, um in die Seelen der Menschen hineinzuschlüpfen (14). Es bleibt allerdings unklar, wie sich dieser Vorgang im einzelnen abspielt und wo die Grenzen zwischen der gutartigen und der verwerflichen Musik liegen. Da Alsted jedoch einerseits der Ausgewogenheit der Affekte den Vorzug gibt und andererseits auf das Mißfallen des Teufels an jeglicher Harmonie hinweist, liegt die Vermutung nahe, daß der Einbruch der "musica illiberalis" jeweils durch eine Störung der Harmonie erfolgt. Im schlimmsten Fall vergessen die Menschen, daß die Musik aufgrund ihrer göttlichen Herkunft der göttlichen Bestimmung nicht entfremdet werden darf. Sobald nämlich die Musik als Selbstzweck und insbesondere um ihrer klanglichen Qualitäten willen betrieben wird, steht der Musizierende in der Versuchung, den Umkreis eines harmonischen Seelenlebens zu verlassen und sich extremen Affekten hinzugeben, damit zugleich aber die Musik als Gottesgeschenk zutiefst zu erniedrigen.

Neben der Musik, die die Andacht hervorruft und bestärkt und im Moment des Erklingens die doppelte Funktion der Verherrlichung ihres Schöpfers und der Erbauung (aedificatio et recreatio) der Gläubigen erfüllt (musica sacra et liberalis), gibt es für Alsted demnach eine andere Art von Musik, die lediglich dem sinnlichen Genuß dient und deshalb ein gefügiges Werkzeug in der Hand des Teufels ist (musica illiberalis).

Allerdings kann auch die geistliche Musik sich von ihrer Bestimmung entfernen. Als abschreckende Beispiele zitiert Alsted mehrfach die kunstvolle katholische Kirchenmusik (15) und die Verwendung von Musikinstrumenten im Gottesdienst. Während jene die Aufmerksamkeit der Hörer mit einem vielstimmigen polyphonen Satz und mit stets wechselnder harmonischer Gestaltung auf sich zieht, erreichen diese die gleiche Wirkung aufgrund ihres je verschiedenen Klangcharakters. In jedem Fall wird die andächtige

---

14) "Hinc Diabolus odit musicam liberalem; e contrario delectatur musica spurca et illiberali, eaque utitur temquam vehiculo suo, quo illabitur in animos hominum, qui delectantur musica illa diabolica. E contrario sancti angeli delectantur musica liberali, non quod ipsos afficiat harmonia corporea, sed quod omnis harmonia, praesertim illa, quae est cum affectu piae voluptatis conjuncta, castissimis illis spiritibus sit grata". Enc. VII tom. S. 1195 a/b.

15) "... qualis hodie est in Ecclesiis papistarum". Theologia scholastica didactica. Sectio IV, S. 637.

Vertiefung in das musikalisch verkündete göttliche Wort durch die Erregung sinnlichen Vergnügens beeinträchtigt (16).

Um dem "ästhetischen Mißbrauch" (17) der Kirchenmusik zu begegnen und ihre Aufgabe im Gottesdienst klar zu umreißen, erhebt Alsted zwei Forderungen. In erster Linie geht es ihm um die Einfachheit und Schlichtheit (simplicitas) der geistlichen Musik, wobei das besondere Interesse der Frage der Verwendung von Musikinstrumenten im Gottesdienst und der Bestimmung des Wort-Ton-Verhältnisses gilt. Beide Probleme werden nachfolgend noch näher untersucht werden.

Wichtiger ist aber zunächst die zweite Forderung, der grundsätzliche Bedeutung zukommt und die weitere aufschlußreiche Einblicke in die Einstellung des Theologen Alsted der Musik gegenüber gewährt.

Im mittelalterlichen Schrifttum zu Fragen der Musikanschauung findet sich des öfteren der Satz "Non voce, sed corde canendum est" (18). Die in diesem Postulat zum Ausdruck kommende Vorstellung vom "Lob des reinen Geistes" offenbart eine asketisch-spiritualistische Denkweise, die der klingenden Musik als einem Mittel zum Gotteslob keinen Raum ließ. Einen günstigen Nährboden fand diese Auffassung in verschiedenen Ordensgemeinschaften, etwa bei den Karthäusern und bei den Jesuiten (19). Aber auch innerhalb der reformierten Konfession ist die Nachwirkung der rigorosen Verachtung der Musik spürbar, wie es das Beispiel Zwinglis zeigt. Wesentlich gemäßigter ist dagegen die Haltung Calvins (20), der trotz aller

---

16) "Ut musica ista non sit fracta aut confragosa, quae verba percipere non sinit, et plus ad carnalem voluptatem, auriumque titillationem et profanum gaudium quam ad veram animorum devotionem est comparata". Summa casuum conscientiae. Frankfurt: 1628. Cap. XLI, S. 167.

17) Vgl. O. Söhngen, Theologische Grundlagen der Kirchenmusik. In: Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes. Bd. 4. Kassel: 1961. S. 49 f.

18) So u. a. bei Hieronymus von Stridon, Regino von Prüm, Berno von Reichenau, Vgl. H. Hüschen, Textkonkordanzen. S. 91 ff.

19) Hinzuweisen wäre auf die ablehnende Haltung der Societas Jesu der Musik gegenüber, besonders in der Frühzeit des Ordens. Vgl. H. Hüschen, Art. "Jesuiten". In: MGG VII. Sp. 17 ff.

20) Vgl. hierzu: O. Söhngen, Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, a. a. O.; W. Blankenburg, Art. "Calvin". In: MGG II. Sp. 653 ff. Dort weitere Literatur.

Vorbehalte gegenüber dem "ästhetischen Mißbrauch" der Musik doch deren pädagogische Bedeutung für die gesangliche Ausbildung der Jugend und die gottesdienstliche Erziehung der Gemeinde erkannt hat. Calvin rückte damit zwar vom Standpunkt der strengen Spiritualisten ab, doch bedeutete diese Entscheidung keineswegs, daß die reformierte Kirchenmusik sich frei entfalten konnte. Von vornherein wurden ihr Einschränkungen auferlegt, und besonders die Musizierenden selbst mußten durch ihre Einstellung zur Musik zu erkennen geben, daß sie mit ihrem Tun nur einen Endzweck (Dei gloria et laus) verfolgten.

Alsted übernimmt die Gedanken Calvins zu dieser Frage, ohne dem Problem wesentlich neue Aspekte abzugewinnen. Aus der engen Bindung der Musik an gottesdienstliche Aufgaben resultiert die folgende Forderung an die Sänger: "Denique corde magis quam ore canendum est. Nam res ipsae quae cantantur, magis nobis placere debent quam cantus; et debet intus esse gaudium spirituale, ut Dei gloria et laus recte celebretur"(21). Damit sind die Möglichkeiten und Grenzen der Kirchenmusik bestimmt. Sie erscheint als Dienerin des Wortes, dem folglich die absolute Vorrangstellung im Gottesdienst zukommt. Immerhin deutet Alsted aber durch den zweimaligen Gebrauch des Komparativs "magis ... quam" an, daß die Musik selbst eine gesicherte - wenn auch untergeordnete - Stellung innehat. Mit den ihr eigenen Wirkungskräften dient sie dem Gotteslob, ohne dabei vom Mittel zum Selbstzweck abgleiten zu dürfen; und indem der Sänger sich des Endzwecks seines Gesangs bewußt ist, begibt er sich der Gefahr der Hingabe an das bloße sinnliche Wohlgefallen an der Musik. Von der Einstellung des Musizierenden zur Musik hängt es also in erster Linie ab, ob seine Tätigkeit Billigung findet oder nicht.

Zwar ist mit dieser Aussage eine prinzipielle Entscheidung über die Stellung der Musik und über die Einstellung des Menschen zu ihr getroffen worden, doch gibt die Formalität des Satzes "Denique corde magis quam ore canendum est" noch keinen Aufschluß darüber, welche Regeln für die Musik in der gottesdienstlichen Praxis gelten. Weitere Klärung kann in dieser Frage erst die Erörterung der bereits gestreiften "simplicitas"-Forderung für die geistliche Musik bringen.

c) Musica vocalis et instrumentalis

Die vorstehenden Ausführungen lassen unschwer erkennen, daß in der re-

---

21) Theologia scholastica didactica. Sectio IV, S. 637.

formierten Kirche die Singstimme das einzige der geistlichen Musik zur Verfügung stehende Klangmittel ist. Alsted greift, um den Ausschluß der Musikinstrumente vom Gottesdienst zu rechtfertigen, auf die theologische Argumentation Calvins zurück. Er entwickelt den Gedankengang aus einer diskussionsartigen Gegenüberstellung der calvinistischen und der lutherischen Lehrmeinung zu dieser Frage (22).

Die Behauptung der Lutheraner, die Instrumentalmusik könne die Ehrfurcht der Zuhörer wecken und ihre Aufmerksamkeit auf die Gegenstände der Verkündigung lenken, ist für Alsted nicht stichhaltig. Seiner Ansicht nach deutet die Verwendung von Instrumenten für den Kultus eher auf heidnisches Gebahren hin, denn es gibt Beispiele dafür, daß die Heiden nur mittels sinnlicher Reize für Auge und Ohr zum Besuch der Tempel bewegt werden können. Ehrfurcht und Aufmerksamkeit der Christen sollten aber nicht von derartigen Äußerlichkeiten abhängen, und wie die Bereitschaft zum Gottesdienst immer vorhanden ist und deshalb jeglichen Anreizes von außen zu entraten vermag, so bedarf auch die Glaubensäußerung keiner zusätzlichen Hilfsmittel. Musikinstrumente sind demnach überflüssig und gereichen der christlichen Andacht eher zum Schaden als zum Nutzen (23).

Die tiefere Begründung dieser Ansicht folgt mit der Antwort auf die These der Lutheraner, der Gebrauch von Musikinstrumenten zum Gotteslob sei an vielen Stellen des Alten Testaments erwähnt und könne aus dieser Tradition heraus gerechtfertigt werden. Bei der Begründung seines Standpunktes knüpft Alsted ausdrücklich an Äußerungen Calvins an. Freilich gäbe es viele Zeugnisse, die die Bedeutung musikalischer Instrumente vor allem im levitischen Kult unterstreichen. Wer sich aber nur darauf und auf die alttestamentliche Psalmodie beruft, läßt unberücksichtigt, daß die Kirche mit und durch Christus in ein neues Stadium eingetreten ist. Durch die Menschwerdung des Gottessohnes ist die "Kindheit der Kirche des Alten

---

22) Wie lebhaft das Problem auch nach 1600 noch erörtert wurde, zeigt eine Fülle von polemischen Schriften. Erwähnt seien J. Himmel, Anti-Alstedius, sive examen theologiae polemicae J. H. Alstedii. Jena: 1629, sowei J. Stegmann, Studii pietatis icon, sive Christognosia, Marburg: 1630.
Stegmanns umfangreicher Musiktratat (Bd. I, S. 386 - 417) ist eine Apotheose der lutherischen Musikanschauung.

23) "Mali sunt Christiani, qui non excitantur nisi hoc modo: non absimiles Ethnicis, quos Lactantius ad templa ventitare ait, non tam religionis gratia quam ut videant et audiant, quod oblectent". Theologia polemica. Hanau: 1618. Pars V, class. IV. S. 148.

Bundes", in der das Instrumentenspiel helfen sollte, die Schwächen und Unsicherheiten des Gottesdienstes auszugleichen (24), überwunden. Aus dem Neuen Testament kann nach calvinistischer Ansicht keine Rechtfertigung der geistlichen Instrumentalmusik erfolgen, da alle einschlägigen Stellen von der Einfachheit des Kultes in der frühchristlichen Zeit Zeugnis ablegen. Zwei gewichtige Gründe sprechen demnach gegen die Verwendung von Musikinstrumenten zu kultischen Zwecken: das Fehlen der sachlichen Notwendigkeit und der Mangel der neutestamentlichen Legitimation. Die ganze Glaubenshaltung der frühen Christenheit, nach deren Vorbild sich die Reformierte Gemeinde ausgerichtet hatte, machte die Bedingungen hinfällig, unter denen die Vorzeit instrumentale Kultmusik zugelassen hatte. Als Konsequenz dieser Verinnerlichung erscheint der gegenüber der mittelalterlichen Forderung "non voce, sed corde" (s.o.) gemäßigte Grundsatz "corde magis quam ore canendum est", in dem von der Instrumentalmusik gar keine Rede ist. Jeder Versuch, den Instrumenten wieder eine feste Stelle im Gottesdienst anzuweisen, wird darüber hinaus als Wiederbelebung synagogaler Gebräuche und als Vermischung des christlichen mit dem levitischen Kult verurteilt (25). Mit Calvin erkennt Alsted darin einen Verstoß gegen den neutestamentlichen Geist.

Durch diese "argumentatio ex post" (26), die die gesamte kirchenmusikalische Entwicklung außer Acht läßt, wird nicht nur der Ausschluß der Instrumente von allen gottesdienstlichen Handlungen besiegelt, sondern auch der Forderung nach einstimmig-vokaler Ausführung des Psalmgesangs Nachdruck verliehen. Auch hierfür gilt als Begründung der Hinweis auf die Einfachheit des frühchristlichen Gottesdienstes.

Nachdem Alsted den Wirkungsbereich der geistlichen Musik dergestalt einschränkend umrissen hat, räumt er die Möglichkeit des Instrumentalspiels in der außerkirchlichen Musikpflege ein und verwahrt sich damit zugleich gegen den Vorwurf der Lutheraner, die Calvinisten seien prinzipiell musik-

---

24) "... apparatus ille organorum musicorum convenit infantiae veteris ecclesiae, quam Deus ceu infirmum et rudem his exercitiis in officio voluit contineri, ne Judaei sibi fingerent cultum". Theologia polemica. S. 647.

25) "Tale videlicet mandatum in N. T. non exstat. Quicumque igitur haec instrumenta postliminio reducunt, synagogam pridem sepultam refodiunt et levithicum cultum cum christiano confundunt". Theologia polemica. S. 648.

26) Vgl. O. Söhngen, Theologische Grundlagen, a. a. O.

feindlich eingestellt: "Calviani non aspernantur musicam ... Adhaec urgent simplicitatem N. T. et musicae instrumentalis usum intra privatos parietes probant ..." (27). Hierin kommt ebenfalls jene scharfe Trennung zum Ausdruck, die bereits bei der Gegenüberstellung der Belange von Theologie und Wissenschaft im Hinblick auf die Musik aufgefallen war. Handelte es sich bei der theoretischen Betrachtung um die Unterscheidung zwischen Musikanschauung und Musiklehre, so tritt nun im praktischen Bereich neben die Kirchenmusik die weltliche Musik (28). Auch für die außerkirchliche Musik (musica liberalis) gilt, wie für die Musiklehre, nur die allgemeine Forderung, daß sie letzten Endes zum Lobe Gottes bestimmt sein solle.

Die von Alsted in allen Klassifikationen verwendete Bestimmung "musica est vocalis vel instrumentalis" kann demnach nicht auf das Gebiet der geistlichen Musik, deren Sonderstellung theologisch begründet ist, bezogen werden, sondern sie bleibt der weltlichen Musik vorbehalten. Sofern die theologische Weisung, die Erregung extremer Affekte zu vermeiden und die Musik insgesamt als Gottesgeschenk (donum Dei) zu achten, befolgt wird, hat die außerkirchliche Musik einen verhältnismäßig großen Spielraum, der von Alsted in einem interessanten Satz sogar noch erweitert wird. Außer den Spielformen der Vokal- und der Instrumentalmusik, die der strengen bzw. der gemäßigten Forderung nach Einfachheit und Schlichtheit unterworfen sind, findet demzufolge, wenn auch mit einer entscheidenden Einschränkung, die mehrstimmige Musik Billigung: "Si quis velit musica symphoniaca laudare Deum, necesse est, ut iis se adjungat coetibus, ubi sunt litterati homines. Haec enim non est idiotarum musica" (29). Diese Bemerkung kann nach verschiedenen Richtungen interpretiert werden.

In theologischer Sicht scheint hier nochmals die Besorgnis zum Ausdruck zu kommen, daß der unkontrollierte Umgang mit der Musik und ihr unreflektierter Gebrauch zu weit von der göttlichen Bestimmung des "donum Dei" wegführen könne. Daraus wäre die Beschränkung dieser Art von Musikübung auf gebildete Kreise verständlich, die dem Postulat theologischer

---

27) Theologia polemica. S. 648. Ebenso in: Summa casuum conscientiae. Cap. XLI. S. 167.

28) Daß diese beiden Erscheinungsformen der Musik die gleiche Vorstellung decken wie das im Zusammenhang mit den musikalischen Wirkungskräften besprochene Begriffspaar "musica sacra - musica liberalis", ist offensichtlich. Zu den textlichen sind hier lediglich die klanglichen Kriterien für die Unterscheidung getreten.

29) Theologia scholastica didactica. Sectio IV, S. 638.

Bindung und Verantwortlichkeit, unter dem die weltliche Musik steht, gerecht zu werden vermögen.

Denkbar wäre weiterhin, daß Alsted eine bisher kaum beachtete mittelalterliche Lehrmeinung aufgegriffen hat. Wenn auch keine direkten Beziehungen nachgewiesen werden konnten, so ist doch die terminologische Übereinstimmung der zitierten Stelle mit einigen bei Johannes de Grocheo zu findenden Ausführungen beachtenswert. In seinem Musiktraktat (30) gibt J. de Grocheo eine Aufteilung der Musik nach "soziologischen Gesichtspunkten" (31), in dem er unterscheidet zwischen "musica simplex (civilis, vulgaris) pro illitteratis" und "musica composita (regularis, canonice, mensurata) pro litteratis". Ebenso wie Alsted setzt er damit neben die für die Ungebildeten oder Laien bestimmte, einfach auszuführende und zu verstehende Musik eine auf gebildete Kreise beschränkte Musikübung. Als deren Gegenstände müßten - den Termini "musica mensurata" und "musica symphoniaca" nach zu urteilen - die verschiedenen Gattungen der polyphonen Musik der Zeit angesehen werden, wobei Alsted an Motette, Madrigal, Chanson oder Chorlied gedacht haben mag (32). In einem Punkt zeigt sich allerdings der tiefgreifende Unterschied zwischen der Auffassung Grocheos und derjenigen Alsteds. Als drittes Glied seiner Klassifikation führt Grocheo die "musica ecclesiastica" ein, die für ihn in engster Beziehung sowohl zur einfachen (musica simplex) als auch zur kunstvollen Musik (musica composita) steht, da sie gleichsam als höhere Einheit aus den beiden letztgenannten Gattungen hervorgeht (33). Alsted dagegen ist sorgsam darauf bedacht,

---

30) Tractatus de musica. Hrsg. von J. Wolf. In: SIMG I, 1899/1900. S. 65 ff.

31) Vgl. H. Hüschen, Art. "Ars musica". In: MGG I. Sp. 198; bes. Sp. 70

32) Zu dieser Vermutung gibt folgende Textstelle Anlaß, die Beispiele für die wechselnde instrumentale bzw. vokale Musizierpraxis bei einzelnen Gattungen anführt: "Cantilena, quae decantari potest et voce et organo, est varia. Huc enim pertinent moteta, madrigale, intrada et fuga ligata ..." Enc. VII tom. S. 1207[b].

33) Vgl. in der von J. Wolf besorgten Ausgabe des Traktates a. a. O. S. 84 f. "Dicamus igitur, quod musica, qua utuntur homines Parisiis, potest, ut videtur, ad 3 membra generalia reduci, unum autem membrum dicimus de simplici musica vel civili,quam vulgarem musicam appellamus, aliud autem de musica composita vel regulari vel canonica, quam appellant musicam mensuratam. Sed tertium genus est, quod ex istis duobus efficitur et ad quod ista duo tamquam ad melius ordinantur. Quod ecclesiasticum dicitur et ad laudandum creatorem deputatum est".

die in der Kirche erklingende Musik so streng wie möglich von der weltlichen Musik (musica liberalis) zu trennen. Während jene - ihrer Eigengesetzlichkeit und Entfaltungsmöglichkeiten fast gänzlich beraubt - als Dienerin des Wortes fungiert, wird dieser ein recht großzügig gemessener Wirkungskreis zugestanden, in dem auch die im Gottesdienst verpönten Musikinstrumente und die Figuralmusik mit den genannten Einschränkungen geduldet werden. Eine Verbindung zwischen den beiden Bereichen ist demnach theoretisch unmöglich, da jeder von ihnen anderen Kriterien unterliegt und - abgesehen vom Endzweck (finis ultimus) - auch unterschiedlichen Zwecken dient. Außerdem ist die Zuordnung "musica symphoniaca - litterati homines" nicht wie bei Grocheo im Sinne einer grundsätzlichen Aussage im Hinblick auf ein Klassifikationsmodell gemeint, sondern sie deutet lediglich eine Alternative an. Diejenigen, die sich nicht mit der Kirchenmusik begnügen wollen, bekommen eine Möglichkeit eingeräumt, ihren künstlerischen Neigungen nachzugehen, womit sie ihrer Pflichten der gottesdienstlichen Musik gegenüber jedoch keineswegs entbunden sind. Die vorstehende Betrachtung führt zu dem Ergebnis, daß ein Abhängigkeitsverhältnis Alsteds von Grocheo lediglich aufgrund einer terminologischen Konkordanz nicht konstruiert werden kann, da die starke Divergenz in der Sinngebung der zitierten Stellen eine Beziehung zwischen den beiden Autoren unmöglich erscheinen läßt.

Schließlich könnte Alsteds Bemerkung auch als Beleg für die Existenz oder die Nachwirkung der "musica reservata" gewertet werden. Eine solche Interpretation ergäbe sich aus der soziologischen Auffassung des Reservata-Begriffs, deren Vertreter (34) von einer hochgestellten gebildeten Kreisen vorbehaltenen "Kammermusik" sprechen. Die Vorstellung von dieser geistlichen oder weltlichen, für die vokale Ausführung bestimmten Musik rundet sich dadurch ab, daß ihr als Kennzeichen "besondere Feinheiten ihrer musikalischen Struktur, wie intensive Darstellung des bildlichen und Affektgehaltes einzelner Textworte, Gebrauch von Chromatik ... oder auch lediglich .... komplizierte kontrapunktische Bildungen ..." (35) zugeordnet werden. Die Schwierigkeit, diese Auffassung mit der bei Alsted vorliegenden Äußerung in Einklang zu bringen, ist leicht ersichtlich. Zwar ist von der "musica symphoniaca" die Rede, deren Ausübung auf Vereinigungen gebildeter Männer beschränkt sein solle; doch fehlt bei Alsted jeder Hinweis auf Besonderheiten der Satztechnik oder des Affektgehaltes. Auch die in den Schul- und enzyklopädischen Traktaten enthaltene Musiklehre bietet

---

34) Vgl. B. Meier, Reservata-Probleme. In: AMl XXX, 1958. S. 77 ff.
35) B. Meier, Art. "Musica reservata". In: MGG IX. Sp. 946 ff.

keine Anhaltspunkte für ein die soziologische Auffassung begleitendes, spezifisch musikalisches "musica reservata"-Verständnis. Die nicht näher beschriebene mehrstimmige Musik scheint wiederum eher eine von den Theologen approbierte Form profaner Musikübung zu sein, die freilich, selbst wenn sie wenig mit der geistlichen Musik gemein hat, wie diese von der oben betrachteten grundsätzlichen Einstellung zur Musik getragen ist.

Die Interpretation begegnet einer weiteren Schwierigkeit in der Tatsache, daß der Begriff "musica reservata" inhaltlich ungesichert ist. Eine umfassende Sichtung des humanistischen allgemeinen Schrifttums könnte vielleicht zur Klärung der Vorstellung beitragen, die das 16. Jahrhundert von dieser durch bestimmte stilistische Merkmale ausgezeichneten Musik hatte. Dabei müßten auch die zahlreichen Schriftwechsel der Gelehrten Berücksichtigung finden. Die wenigen einschlägigen Quellen der Musikliteratur (Coclico, Dreßler, Hoffmann) verbieten jedoch geradezu die Fixierung einer bestimmten Auslegung des Reservata-Begriffs.

In diesem Zusammenhang kann auch die Feststellung W. Blankenburgs, das allgemeine Musikverständnis Calvins und vor allem Zwinglis tendiere zum "musica reservata" - Ideal (36), nicht weiterhelfen.

Eine solche Aussage ist eher irreführend, da Blankenburg sich in der Bestimmung des Reservata-Begriffs undifferenziert und einseitig an A. Petit Coclico orientiert, der in seinem Traktat "Compendium musices" (37) versichert, die Musik könne alle nur denkbaren Gemütsbewegungen ausdrücken (omnes omnium affectus exprimere). Ob eine Verbreiterung der Quellengrundlage im Hinblick sowohl auf die weitere Erhellung der Bedeutung des Terminus "musica reservata" als auch auf die Erschließung von Zeugnissen der Musikanschauung der reformierten Kirche über die Reformatoren hinaus die von Blankenburg unterstellte Beziehung bestätigen würde, sei dahingestellt.

Für die abschließende Betrachtung des Verhältnisses von Instrumental- und Vokalmusik innerhalb der weltlichen Musik ist eine andere Textstelle von Bedeutung, in der Alsted die Prioritätsfrage zu entscheiden versucht. Die Vorrangstellung der Vokalmusik wird damit begründet, daß sie der Instru-

---

36) W. Blankenburg, Die Nachwirkung der artes liberales in den reformatorischen Gebieten und deren Auflösungsprozeß. In: Kongreßbericht Hamburg 1956. Kassel: 1957. S. 60.

37) A. Petit Coclico, Compendium musices. Nürnberg: 1552. (Hrsg. v. M. F. Bukofzer, Documenta Musicologica I, 9. Kassel: 1954.)

mentalmusik an Alter, Würde und Wirkungskraft überlegen sei. Den Vorzug des höheren Alters kann sie deswegen beanspruchen, weil es den von der menschlichen Stimme hervorgebrachten natürlichen Ton gegeben haben muß, bevor der erste mit einem Instrument künstlich erzeugte Ton erklingen konnte; denn die Natur ist älter als die Kunst. Ihre größere Würde kann die Vokalmusik daraus ableiten, daß ihr neben dem bloßen Ton auch die Sprache zu Gebote steht; das Verhältnis der lebendigen Stimme zu den Instrumenten vergleicht Alsted mit demjenigen beseelter Wesen zu unbeseelten Gegenständen. Schließlich ist auch die Macht der Stimme über die Gemüter der Menschen den Wirkungskräften der musikalischen Instrumente überlegen (38).

Das in der Gegenüberstellung mehrfach anzutreffende Begriffspaar "musica naturalis vel artificialis" bzw. "instrumentum naturale (vivum) vel artificale (mortuum)" ist um 1260 von Johannes Aegidius in das musiktheoretische Schrifttum eingeführt worden (39).

Alsted greift diese Lehrmeinung auf, um das in der reformierten Musikanschauung kontroverse Problem des Instrumentenspiels in der Weise zu lösen, daß er dem natürlichen Instrument, also der von Gott geschaffenen menschlichen Stimme die Priorität einräumt, ohne deswegen das Interesse für das von Menschenhand verfertigte "künstliche" Musikinstrument zu verlieren (40). Er bemüht sich sogar darum, eine Beziehung zwischen der menschlichen Stimme und den Instrumenten herzustellen. Danach stehen die Blasinstrumente der Stimme näher als die Schlaginstrumente, denn der Ton wird durch den Atemstrom erzeugt (41). Eine weitere Annäherung der

---

38) "Utra musica sit prior, harmonica an organica? Harmonica est prior antiquitate, dignitate et potestate. Antiquitate, quia sonus, qui ab ore, est naturalis, qui ab instrumentis, artificialis. Jam vero natura est prior arte. Itaque effectus naturae ... Deinde praestat quoque dignitate. Nam organica sonum edit dumtaxat, harmonica praeter dulcedinem vocis syllabas etiam format et dearticulat. Itaque sicut animata inanimata excellunt, ita viventium voces instrumenta. Quod denique ad potestatem attinet, nihil humana voce ad alliciendum blandius, ad oblectandum efficacius, ad movendum fortius". Enc. VII tom. S. 1209^{b} f.

39) Nochmals sei daran erinnert, daß in diesem Zusammenhang nicht von der Kirchenmusik, sondern lediglich von der weltlichen Musik (musica liberalis) die Rede ist.

40) Siehe Anm. 39.

41) Enc. VII tom. S. 1210^{a}.

beiden Bereiche bringt der folgende Gedanke: "Musica viva, ut vocant, seu vocalis, cum sit causa musicae instrumentalis, extra controversiam est omnium nobilissima. Quod si conjungatur cum instrumentali, est incredibile movendi affectus sensusque medium" (42). Von der Auffassung, die Wirkungskraft der Vokalmusik könne durch die Einbeziehung von Instrumenten gesteigert werden, ist es nur noch ein Schritt bis zu der Einsicht, daß die Instrumentalmusik auch allein fähig sei, die Affekte zu bewegen: "Musica instrumentalis aeque ac vocalis movet affectum. Ratio est, quia sonus vim habet manifestissimam in movendis affectibus" (43).

Der Vergleich mit der Kirchenmusik, in der Alsted den Gebrauch von Instrumenten streng untersagt (44), zeigt, daß die weltliche Musik, selbst wenn die allgemeinen theologischen Vorbehalte berücksichtigt werden, eine außerordentliche Bewegungsfreiheit genießt. Die Billigung der Instrumentalmusik in der weltlichen Musikübung unterstreicht außerdem die Konsequenz eines determinierenden Denkens, als dessen Vertreter Alsted die Musikinstrumente aufgrund theologischer Argumentation zwar aus der Kirchenmusik verbannt, sie damit jedoch nicht aus der Musik überhaupt ausschließt, sondern ihre Stellung und Bedeutung erkennt und respektiert.

d) Das Verhältnis von Wort und Ton

Alsteds Forderung nach Einfachheit und Schlichtheit der geistlichen Musik hatte in der Diskussion um die Klangmittel den Ausschluß der Musikinstrumente aus der gottesdienstlichen Handlung bewirkt. Der mit Nachdruck vertretene "simplicitas"-Gedanke wird durch die Bestimmung des Verhältnisses von Wort und Ton im geistlichen Gesang noch schärfer gefaßt.

Als Hauptgefahr für die Kirchenmusik betrachtet Alsted die mögliche Beeinträchtigung des Textverständnisses. Wie Calvin ist er darauf bedacht, daß das akustische wie auch das sinnhafte Verständnis des musikalisch verkündeten Gottesworts nicht durch die Musik verdunkelt wird (45). In dieser

---

42) Enc. VII tom. S. 1207a/b.
43) Enc. VII tom. XXX, 6. S. 1224b.
44) "Imprimis operosum illud machinamentum, quod organon vocant ... temquam infructuosum et sumptuosum ex templis exesse, ac sumptus illos melius collocare (Calviniani) iubent". Theologia polemica. Pars V, classis IV. S. 648.
45) Calvin schreibt dazu: "Cavendum tamen diligenter, ne ad modulationem intentiores sint aures quam animi ad spiritualem verborum sensum" De institutione christiana. Calvin-GA II (CR XXX), S. 659.

Besorgnis findet die Ablehnung der polyphonen katholischen Kirchenmusik, die nicht nur den Text verschleiert, sondern auch der andächtigen Sammlung durchaus abträgliche Affekte erregt, ihre Begründung (46). Für den Kirchengesang der Reformierten gilt deshalb als erster Grundsatz, daß er den Sinn des Wortes nicht verdecken, sondern ihn verdeutlichen soll (sensum litterae non evacuet, sed foecundet). Alsted läßt dieser Äußerung sogleich eine Erläuterung folgen: "Summa etiam debet esse vocum symphonia, paritas, et moderatio, ut possit cantus intelligi" (47). Die Gewährleistung des Wort- wie auch des Sinnverständnisses wird damit gleichermaßen nachdrücklich gefordert. In der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes werden deshalb keine künstlerischen Beigaben geduldet. Lediglich der einstimmig ausgeführte Psalmengesang kann vor den Forderungen des Theologen bestehen, da nur in ihm die Musik allein auf den Dienst am Wort ausgerichtet ist.

Aus dem gleichen Begründungszusammenhang ergeben sich für Alsted die Berechtigung und die Verpflichtung zum Gebrauch der Volkssprache in der Kirchenmusik: "Itaque primum psalmi noto vernaculoque sermone in ecclesia cantentur necesse est" (48). Dieser Forderung, die seit der Reformation besonders von den Spät- und Vulgärhumanisten immer wieder - nicht nur hinsichtlich der geistlichen Belange - erhoben wurde, verleiht Alsted dadurch noch besonderen Nachdruck, daß er den Entwurf einer Grammatik der deutschen Sprache in seine Enzyklopädie aufnimmt (49).

e) Ergebnisse

Die Musikauffassung Alsteds ist, wie den vorstehenden Ausführungen ent-

---

46) "... ut musica ista non sit fracta aut confragosa, quae verba percipere non sinit et plus ad carnalem voluptatem auriumque titillationem et profanum gaudium quam ad veram animorum devotionem est comparata". Summa casuum conscientiae. Cap. XLI, S. 167.

47) Theologia scholastica didactica. Sectio IV. S. 637.

48) Theologia scholastica didactica. Sectio IV, S. 637. In der Folge heißt es: "Aliqui nulla est aedificatio ecclesiae in cantando, sed mera aurium voluptas, vel animi superstitio". Vgl. auch: Summa casuum conscientiae. Cap. XLI, S. 167 (Quid sit observandum circa psalmodiam ecclesiasticam?).

49) Enc. VII tom. S. 371 a. Delineatio grammaticae germanicae. "Die Teutsche Sprachkunst ist ein kunst recht zu reden und zu schreiben in Teutscher sprach".

nommen werden kann, stark von theologischen Erwägungen geprägt. Allen einschlägigen Abhandlungen und Bemerkungen des Polyhistors liegt jedoch die Einsicht zugrunde, daß es unmöglich ist, die Musik allein unter theologischen Gesichtspunkten erschöpfend zu behandeln. Alsteds Bemühen, zu einer umfassenden, möglichst viele Aspekte berücksichtigenden Betrachtungsweise zu gelangen, hatte die Aufgliederung der Musik in mehrere Teilgebiete zur Folge. Auf die Besonderheiten der einzelnen Bereiche soll zusammenfassend nochmals eingegangen werden.

Als Ausgangspunkt diente Alsted die häufig verwendete Unterscheidung zwischen Musiktheorie und musikalischer Praxis (musica est theoretica vel practica). Er verstand unter "musica theoretica" jedoch nicht nur die Erörterung musiktheoretischer Fragen im engeren Sinne, sondern bezog auch die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Theologie und Musik auf diesen Begriff. Das theologische und das wissenschaftliche Verständnis der musikalischen Erscheinungsformen ergaben sich daraus als die beiden Möglichkeiten der theoretischen Musikbetrachtung.

1. Die Klärung der Frage nach dem Ursprung, dem Wesen und den Wirkungen der Musik erschien als das zentrale Anliegen Alsteds in den Ausführungen, die zur Interpretation des theologischen Musikverständnisses herangezogen wurden. Der Feststellung, die Musik sei ein Geschenk Gottes (donum Dei), entspricht die Forderung, daß die Lobpreisung des Schöpfers (Dei gloria et laus) der Endzweck aller musikalischen Betätigung sein solle. Die theologischen Vorbehalte gegenüber der Musikübung fanden ihre Begründung in der Erfahrung, daß die Musik insbesondere durch den "ästhetischen Mißbrauch", d. h. durch die Fehlleitung der musikalischen Wirkungskräfte, ihrer göttlichen Bestimmung entfremdet werden kann. Der kirchenmusikalischen Praxis wurden deswegen weitgehende Einschränkungen auferlegt.

2. Den Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung im Sinne Alsteds bilden die musikalischen Gegebenheiten und ihre rational erfaßbaren Prinzipien und Grundlagen. Die mathematischen Grundsätze (z.B. divisio, proportio) und ihre Anwendung auf die Elemente des musikalischen Materials (z.B. sonus numerosus) kommen in den Musikschriften in aller Ausführlichkeit zur Darstellung. Die enge Beziehung zur Mathematik rechtfertigte zugleich die Einordnung der Musik in das System der enzyklopädischen Wissenschaften.

Den auf solche Weise als theologisches und wissenschaftliches Musikverständnis bzw. im weiteren Sinne als Musikanschauung und Musiklehre gekennzeichneten Bereichen der theoretisch-kontemplativen Betrachtung stehen zwei Teilgebiete der musikalischen Praxis gegenüber.

1. Die geistliche Musik (musica sacra) erfährt eine eingehende Behandlung im Hinblick auf ihre Stellung im Gottesdienst der reformierten Kirche. Die oben erwähnten theologischen Vorbehalte gegenüber der Musikübung führen zu einer strengen Reglementierung der gottesdienstlichen Musizierpraxis. Durch das Verbot des Instrumentenspiels und die Beschränkung auf biblische Texte wurden dem Kirchengesang enge Grenzen gezogen.

2. Die weltliche Musik (musica liberalis) wird neben der Kirchenmusik als eigenständiger Bereich anerkannt, jedoch in ihren Einzelheiten nicht näher untersucht. Auf sie treffen die theologischen Vorbehalte nur in abgeschwächter Form zu. Alsted erwartet von den Musizierenden lediglich die Beachtung der "simplicitas"-Forderung (s. o. S.67f.) sowie die Einsicht, daß das Lob Gottes den Endzweck (finis ultimus) aller Musik darstellt. Außer der Instrumentalmusik findet auch die mehrstimmige Musik Billigung.

Der Überblick läßt erkennen, daß die geistliche Musik in einem besonders akzentuierten Abhängigkeitsverhältnis zum theologischen Musikverständnis steht. Die theologisch begründete Abschirmung der Kirchenmusik läßt keine wechselseitigen Beziehungen zwischen den beiden Teilgebieten der musikalischen Praxis zu.

Die Stellung der Musiklehre innerhalb dieses Beziehungssystems bleibt noch unklar. Welche Relationen zwischen ihr und den übrigen Bereichen bestehen, wird sich erst aus der nachfolgenden Erörterung ausgewählter musiktheoretischer Probleme ergeben.

III. DIE MUSIKLEHRE

1. Die Traktate musikalischen Inhalts

a) Elementale mathematicum (1611)

Dem "Elementale musicum" betitelten Traktat in der Schrift "Elementale mathematicum" ist außer der Musikdefinition eine umfangreiche Klassifikation vorangestellt, durch welche die "musica choralis" als Gegenstand der Abhandlung bestimmt wird. Alsted gliedert den zu behandelnden Stoff in zwei Abschnitte:

1. De musica simplici (S. 287 - 295).
Die Aufmerksamkeit des Lesers wird zunächst auf die musikalischen Zeichensysteme gelenkt: ein Ton kann sowohl mit einer Tonsilbe (vox) als auch mit einem Tonbuchstaben (clavis) bezeichnet werden. Während die sieben Tonbuchstaben (A bis g) alle Töne des Oktavraums erfassen, macht die in dieser Darstellung noch aus sechs Silben (ut bis la) bestehende Tonsilbenreihe eine Erörterung der Mutation notwendig, deren Verständnis 21 Regeln vermitteln sollen. Hinzu kommt die Systematisierung des Tonmaterials in drei Skalen (scala duralis, mollis et ficta). Den Abschluß des Kapitels bildet eine Aufzählung der Mensuralnoten und der zugehörigen Pausen.

2. De musica harmonica (S. 296 - 312).
Der Einführung und tabellarischen Erfassung der authentischen und plagalen Tonarten (modi) folgt die Betrachtung der musikalischen Intervalle. Im Abschnitt "de tonis" wird die Tonartenlehre wieder aufgegriffen und mit besonderer Berücksichtigung der mittelalterlichen Kirchentonarten fortgeführt. Schließlich findet der Leser 30 weitere Regeln, die ihn in die Anfangsgründe der Kontrapunktlehre einführen (de arte componendi). An den Schluß der Abhandlung stellt Alsted zwei Schemata (1), die durch die rein begriffliche Auffächerung des Stoffes einen raschen Überblick ermöglichen und obendrein dem Lernenden eine mnemotechnische Stütze bieten.

---

1) Außer seiner eigenen "delineatio" nimmt Alsted eine schematische Übersicht von Melchior Laubanus auf. Laubanus (1567 - 1653), Lehrer bzw. Rektor in Brieg, Goldberg und Danzig, ist den älteren Musiklexikographen nur durch dieses Schema bekannt. In neueren Nachschlagewerken fehlt sein Name. Draudius weist in der Bibliotheca classica von 1625 drei Schriften nach, in denen Laubanus sich grammatischen und poetischen Fragen widmet.

Die Darstellung kann ihrem Inhalt und ihrer Anlage nach als Schultraktat, der den Erfordernissen des Elementarunterrichts völlig entspricht, bezeichnet werden.

b) Methodus admirandorum mathematicorum (1613)

Gegenüber dem "Elementale musicum", das mit der Elementarlehre nur ein kleines Teilgebiet der Musiktheorie behandelt, bedeutet der Traktat in dem 1613 veröffentlichten Werk "Methodus admirandorum mathematicorum" den ersten Ansatz zu einer Gesamtdarstellung des Wissens über die Musik. In vier Abschnitten werden die wichtigsten Fragen der Musiklehre einer prinzipiellen Betrachtung unterzogen:

1. Liber primus: pars communis musicae theoreticae (S. 439 - 450). Eingangs referiert Alsted die Grundlagen der Mensurallehre, wobei außer den Noten- und Pausenwerten auch die Ligaturen kurz erwähnt werden. Als "integer valor" gilt die Semibrevis ("quae uno constat tempore"). Mit einem Abriß der Solmisation, der Mutation und der drei schon im Elementale erwähnten Skalen wird der erste Abschnitt beschlossen.

2. Liber secundus: pars propria musicae theoreticae (S. 450 f.). In kürzester Form gibt Alsted hier eine Einführung in die um den vierstimmigen Satz gruppierten Begriffe. Neben der Benennung der 4 Stimmen stehen die Einteilung der Vokalmusik in "musica choralis" und "musica figuralis" und der Hinweis auf die Wortbindung der Musik.

3. Liber tertius: Melopoeia(S. 451 - 459).
Die Kompositionslehre (ars componendi) wird mit der Lehre von den Konsonanzen und Dissonanzen (concordantiae et discordantiae musicae) eingeleitet und fortgeführt mit einer kurzen Intervall-Lehre, in der Alsted die griechischen Termini für die Tonabstände verwendet. Im Anschluß daran ist von den 12 Tonarten und ihrem je besonderen Affektgehalt die Rede. Alsted verweist in diesem Zusammenhang mehrfach auf Stücke aus dem Lobwasser-Psalter (2).

4. Liber quartus: musica organica (S. 460 f.).
Als Anhängsel der "musica practica" beinhalten die Lehrsätze über die

---

2) Seit 1586, zwei Jahre nach der Gründung der Hohen Schule und ein Jahr nach der Berufung Chr. Corvins als akademischer Buchdrucker, war der Lobwasser-Psalter bereits mehrfach in Herborn aufgelegt worden.

Instrumentalmusik Aussagen über die Einteilung der Musikinstrumente (Blas- und Schlaginstrumente, die letztgenannten im weiteren Sinne verstanden) und eine Bemerkung darüber, daß auch die Erörterung des Instrumentenbaus und die Anleitung zur Handhabung der Klangkörper Beachtung verdienen würden. Den Abschluß der Darstellung bildet wiederum eine schematische Übersicht (delineatio sive dispositio).

Der Traktat in seiner Gesamtheit stellt sich als ein systematischer Grundriß dar, in dem das methodische Vorgehen und die Auswahl des Stoffs auf die enzyklopädischen Arbeiten Alsteds hindeuten.

c) Triumphus bibliorum sacrorum (1625)

Alsted hat in dieses Werk, dessen Untertitel "Encyclopaedia biblica" lautet, auch ein Kapitel "Musica sacra" aufgenommen. Das Gesamtwerk läßt sich mit dem Bemühen seines Autors charakterisieren, die Prinzipien aller Wissenschaften aus der Heiligen Schrift abzuleiten. In der außerordentlich vielseitigen "philologischen" Arbeit versucht Alsted, eine Synthese zwischen Theologie und enzyklopädischer Gelehrsamkeit zu finden. Wenigstens im Hinblick auf die Musik ist die Darstellung jedoch mit einem methodischen Fehler behaftet; denn der Verfasser umschreibt das, was er für die hebräische Musik hält, mit Hilfe der musiktheoretischen Kategorien seiner Zeit, was zu einer Anzahl gewaltsamer Umdeutungen führt. Er unterstellt beispielsweise, daß dem Synagogalgesang der Hebräer Modi zugrundegelegen hätten, deren Struktur mit derjenigen der mittelalterlichen Kirchentonarten übereinstimme. Es begegnen weiterhin Mutmaßungen über die Notenschrift und ein Beispiel in Mensuralnoten, die in Analogie zur Schreibrichtung der hebräischen Schrift von rechts nach links notiert sind. Wegen dieser und ähnlicher Anachronismen vermag der Traktat keinen Einblick in die Musiklehre Alsteds, deren Kenntnis zum richtigen Verständnis bereits vorausgesetzt wird, zu vermitteln.

d) Compendium philosophicum (1626)

Der in diesen Band eingezogene Musiktraktat kann hinsichtlich der Anlage und der Stoffülle ein besonderes Interesse beanspruchen. Kennzeichen der Darstellung ist das sorgfältig erwogene methodische Vorgehen, in dessen Verlauf der Leser schrittweise ein umfängliches Wissen über die Musik erwirbt.

1. Methodus (S. 1132).

Der Abschnitt enthält neben der Musikdefinition einen generellen Überblick

über den zu behandelnden Stoff, wobei die wichtigsten musiktheoretischen Begriffe bereits eingeführt werden.

2. Definitiones (S. 1132 - 1134).
Die bisher verwendeten Termini werden in 26 Definitionen genauer bestimmt. Beispiel: "Intervallum est soni a sono distantia".

3. Regulae (S. 1134 - 1142).
Ausführliche Erläuterungen zu den einzelnen Definitionen bilden den Inhalt der anschließenden 59 Regeln. Beispiel: "Intervalla usitatoria sunt novem ...".

4. Distinctiones (S. 1142 - 1144).
Eine weitere Vertiefung der bereits gewonnenen Einsichten wird durch die Betrachtung einiger Besonderheiten erreicht. Beispiel: "Intervallum est simplex vel compositum ...".

5. Quaestiones (S. 1144 - 1158).
An dieser Stelle geht Alsted von der akroamatischen zur erotematischen Darstellungsweise über. Im Wechselspiel von Frage und Antwort erscheinen die bisher referierten Probleme nun in größeren Zusammenhängen. Beispiel: "Quot sint notae musicae?" mit einer gründlichen Besprechung der siebensilbigen Solmisation. Der 32 Fragen umfassende Abschnitt beschließt die Schrift.

Das "Compendium musicum" nimmt als Muster eines für Studierende bestimmten Lehrtraktates einen hervorragenden Platz nicht nur innerhalb der musiktheoretischen Abhandlungen Alsteds ein.

e) Die enzyklopädischen Abhandlungen (1620/30/49)

Abgesehen von der "Encyclopaedia biblica" und dem Compendium philosophicum widmet Alsted der Musik noch eine weitere umfassende Darstellung, die in nur wenig voneinander abweichenden Versionen in den folgenden Schriften begegnet: Cursus philosophici Encyclopaedia (1620), Encyclopaedia septem tomis distincta (1630), Scientiarum omnium Encyclopaedia (1649). Während die letztgenannte Ausgabe ein unveränderter Nachdruck der Enzyklopädie von 1630 ist, weist diese gegenüber der Cursus philosophici Encyclopaedia eine den ganzen Appendix und den Abschnitt "Musica organica" (lib. XXX, 6) umfassende Erweiterung auf. Die im folgenden angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Edition von 1630 (vgl. den Text des Traktats im Kapitel V.).
Cap. I. De subjecto musicae (S. 1195 a)
Der Definition läßt Alsted die nähere Bestimmung der zu erörternden Teil-

gebiete folgen. Demnach wird als eigentlicher Gegenstand der Untersuchung die "cantilena harmonica" - Inbegriff des geordneten Zusammenklangs der Töne - betrachtet; zur Ergänzung werden die Unterweisung im Gesang und die Regeln über die Gestaltung des Verhältnisses von Text und Musik herangezogen.

Cap. II. De principiis cognitionis in musica (S. 1195 b f.)
Die Prinzipien wohnen entweder der Musik selbst inne (interna) oder sie werden anderen Wissenschaften entlehnt (externa). Vornehmlich der Theologie, der Mathematik und der Philosophie verdankt die Musik eine Reihe von "principia externa".

Cap. III. De efficiente et fine cantilenae harmonicae (S. 1196)
Dieser Abschnitt dient der formalen Bestimmung der universalen Zusammenhänge, aus denen Ursprung und Endzweck der Musik hervorgehen (Deus est auctor et fautor omnis harmoniae).

Cap. IV. De quantitate soni musici (S. 1196 b ff.)
Mit näheren Ausführungen zu den "principia interna" beginnt die Musiklehre im engeren Sinne. Eingangs werden insbesondere die Tondauer (tactus) und die Tonabstände (intervalla) abgehandelt.

Cap. V. De signis soni musici (S. 1198 a ff.)
Außer der Mensurallehre wird in diesem Kapitel die Solmisation einer eingehenden Betrachtung unterzogen.

Cap. VI. De dyade musica (S. 1201 b f.)
Nachdem er in den vorstehenden Kapiteln die Elementarlehre der Musik abgehandelt hat, wendet Alsted sich nun der Kompositionslehre zu und stellt zunächst die verschiedenen Möglichkeiten des gleichzeitigen Erklingens zweier Töne dar ("dyas musica" - im Gegensatz zum nachzeitig erklingenden "intervallum").

Cap. VII. De triade musica (S. 1202 b f.)
Die Dreiklangslehre ist eines der Kernstücke des Traktats. Ausgehend von der arithmetischen und harmonischen Teilung der Quinte entwickelt der Autor den Dur- und den Molldreiklang, die er als Grundlage aller übrigen harmonischen Erscheinungen ansieht (trias musica est radix omnis harmoniae).

Cap. VIII. De forma cantilenae harmonicae (S. 1203 a ff.)
In der Kontrapunktlehre, die dieses Kapitel ausfüllt, kommen die wichtigsten Gestaltungsmittel der mehrstimmigen Musik bis hin zum Kanon und zur Fuge zur Sprache.

Cap. IX. De affectionibus cantilenae harmonicae (S. 1205 a ff.)
Mit der Erläuterung der 12 Modi (6 authentes, 6 plagales) verbindet Alsted eine ausführliche Beschreibung des Affektgehalts der Tonarten.

Cap. X. De musica speciali (S. 1207 a f.)
Das Kapitel soll einen Überblick über die der textlichen Grundlage und der klanglichen Gestaltung nach unterschiedenen musikalischen Gattungen geben. Den größten Raum nimmt jedoch die Beschäftigung mit den Musikinstrumenten ein.

Appendix ad musicam (S. 1208 b ff.) (3)
Neben einer eigenen, äußerst komprimierten Elementarlehre nimmt Alsted die "Elementa musicae" zweier anderer Autoren (Puteanus, Cardanus) in den Anhang auf. Die abschließende Sammlung von 29 Fragen und Antworten weicht nur in zwei Punkten von dem Abschnitt "Quaestiones" des im Compendium philosophicum enthaltenen Dialogteils ab (12. "Quot sint notae musicae?" und 21. "Quid sit proportio harmonica seu musica?") entfallen.
Lib. XXX, 6. Musica organica (S. 1924 a ff.) (4)
In diesem kurzen Traktat wendet Alsted sein Interesse den Musikinstrumenten zu. Der Feststellung, das Monochord sei die Grundlage ("canon, radix et mater") für alle übrigen Klangwerkzeuge, folgt eine Beschreibung der wichtigsten Instrumente (Laute, Clavichord); daran knüpft der Autor, ausgehend von der die syntonische Skala (scala syntona) repräsentierenden Klaviatur der Tasteninstrumente, weitläufige Ausführungen über die Tongeschlechter (chromaticum, enharmonicum, diatonum). Der letzte Abschnitt bringt eine alphabetisch geordnete Aufzählung von etwa 40 Musikinstrumenten, dazu die Erwähnung der Orgel und einiger ihrer Register.

Der enzyklopädische Traktat ist eine klar gegliederte, systematische Gesamtdarstellung des musikalischen Wissens, die insbesondere von der durchgängigen Verwendung der enzyklopädischen Terminologie und der damit verbundenen Einordnung der Musik in den Kreis der enzyklopädischen Wissenschaften geprägt ist.

---

3) und 4) Diese beiden Abschnitte fehlen in der Enzyklopädie von 1620

2. Die wichtigsten musiktheoretischen Termini

Von grundlegender Bedeutung für das Verständnis und die Interpretation eines Textes ist die richtige Auffassung und Auslegung der vom Autor verwendeten Terminologie. Der Leser hat insbesondere bei der Lektüre musiktheoretischer Traktate, die im ausgehenden 16. oder beginnenden 17. Jahrhundert verfaßt wurden, mit Schwierigkeiten zu kämpfen, da die Theoretiker dieser Zeit mit einer verwirrenden Vielfalt von musiktheoretischen Begriffen arbeiten, ohne sie immer in gleicher Sinngebung zu gebrauchen. Allein aus diesem Grunde kann das aus der Kenntnis des zeitgenössischen Schrifttums erwachsene Vorverständnis der Fachsprache bei der Bearbeitung eines bisher unbekannten Traktates aus der Zeit um 1600 keine Anwendung finden. Vielmehr müssen die darin begegnenden Termini jeglichen Vorverständnisses entkleidet und allein aus dem unmittelbaren Textzusammenhang begriffen werden.

Aus der Fülle von Begriffen, mit denen Alsted in seinen Schriften arbeitet, wurden diejenigen ausgewählt und in die nachfolgende Liste aufgenommen, die den Grundbestand des musiktheoretischen Vokabulars bilden. Die Begriffe wurden in alphabetischer Reihenfolge zusammengestellt, da diese Anordnung die rasche Auffindung der einzelnen Ausdrücke gewährleistet. Die systematische Zuordnung der Begriffe ergibt sich aus dem folgenden Überblick, in dem die Termini zu vier Gruppen zusammengefaßt worden sind:

1. Einige Begriffe stehen in enger Beziehung zu dem Universalbegriff "musica", erreichen jedoch dessen inhaltliche Weite nicht (cantilena harmonica, cantus, harmonia, melodia).

2. Um den Begriff "sonus", der zur Bezeichnung des Tons als eines akustischen Phänomens dient, gruppieren sich die Termini für die verschiedenen Symbole des musikalischen Zeichensystems (clavis, mutatio, nota, pausa, signum, solmisatio, vox).

3. Die Terminologie der Tonabstände, zu der außer den nachfolgend definierten Begriffen "intervallum", "modus" und "tonus" weitere Termini wie "diastema", "distantia", "nomus", "saltus" und "spatium" gehören, ist in besonderem Maße vieldeutig. Alsted hat versucht, dem oft willkürlichen Gebrauch der einzelnen Begriffe Einhalt zu gebieten, indem er deren Anwendungsbereiche wie folgt bestimmte: "Toni saepe appellantur modi. Sed rectius fuerit, haec duo vocabula distincte usurpare. Similiter toni et soni vocabula confunduntur. Unde videas tonum, modum et sonum pro eodem poni. Tu ista distingues. Sonus est vox ipsa, quae aures ferit. Tonus est

spatium duobus circumscriptum sonis, seu est distantia gravis et acuti soni. Modus est octava per vocem affinem mediata".
(Enc. VII tom. S. 1210 b).
Diese Feststellung gilt allerdings erst für die enzyklopädischen Traktate.

4. Auf die Tondauer beziehen sich die Begriffe "mensura", "tactus" und "syncope".

Musikalische Gattungs- und Formnamen wurden in das anschließende Verzeichnis nicht aufgenommen. Sie begegnen zwar vereinzelt in den Traktaten Alsteds, werden jedoch nicht definiert und bleiben deshalb in ihrer Bedeutung unklar.

Auf die Aufnahme der die Musikinstrumente betreffenden Terminologie wurde ebenfalls verzichtet, da Alsted, von Ausnahmen abgesehen (Monochord), keine Beschreibung der Klangkörper gibt, sondern sie nur in verschiedene Gruppen aufteilt bzw. in alphabetischer Reihenfolge aufzählt.

Cantilena harmonica.

In den Mittelpunkt der theoretischen Musikbetrachtung stellt Alsted in den enzyklopädischen Traktaten die "cantilena harmonica" als Inbegriff des geordneten Zusammenklangs der Töne. Als Gegenstände der Betrachtung werden unter diesem Begriff die Abhandlung der musiktheoretischen Grundfragen, die Unterweisung im Singen und die Erörterung der Zwei- und Dreiklänge zusammengefaßt (1). "Cantilena harmonica" darf nicht als Synonym für den Oberbegriff "musica" verstanden werden; denn während sich der Begriff "cantilena harmonica" auf einen Gegenstandsbereich bezieht (s.o.), bezeichnet der Terminus "musica" die wissenschaftliche Disziplin, die sich mit diesem Gegenstandsbereich beschäftigt (musica est scientia bene canendi).

(1) Subjectum musicae est cantilena harmonica. Atque hoc est subjectum tractationis; subjectum informationis est facultas canendi, operationis est materia, cui applicari potest harmonia musica. (Enc. VII tom. S. 1195 a.)

Cantus.

Der Terminus "cantus" wird als Oberbegriff für alle Teilgebiete der vokalen Musikübung verwendet und im allgemeinsten Verständnis auf die Aus-

führung des Gesangs bezogen (1). Er dient, mit den entsprechenden Attributen versehen, zur Bezeichnung der Solmisationsbereiche (2), der Satzweise (3), der Stimmlage (4) und der Tongeschlechter (5).

(1) Cantus est apta vocum dispositio et enuntiatio. Dicitur etiam lectio harmonica.

(2) Cantus regularis est, quando singulis clavibus suae tribuuntur voces.
Cantus irregularis est, quando clavibus alienae voces attribuntur, vide gratia si in D canitur mi, in E fa, in F sol.

(3) Cantus simplex est, qui iisdem vocibus et notis easdem mensuras habentibus constat. Vulgo dicitur choralis.
Cantus figuratus est, qui variis vocibus et notis diversas mensuras habentibus constat. Vulgo mensuralis.

(4) Cantus inferior = bassus; cantus superior = discantus; cantus medius = tenor vel altus.

(5) Cantus mollis est cantus soni mollioris, seu magis placidi.
Cantus durus est cantus soni durioris, seu minus placidi.
Cantus naturalis est, qui inter cantum mollem et durum medius intercurrit.
(Alle Zitate: Comp. phil. S. 1133 f.)

Vgl. contrapunctus, scala, solmisatio, vox.

Clavis.

Mit dem Terminus "clavis" wird der Tonbuchstabe im Gegensatz zur Tonsilbe (vox) bezeichnet. Die Tonbuchstaben (auch "litterae" genannt) dienen der Erschließung des Tonvorrats und der Fixierung der einzelnen Töne (1). Alsted kennt 5 verschiedene Reihen mit je 7 Buchstaben (2). "Clavis"(signata) kommt daneben auch als Bezeichnung für den Schlüsselbuchstaben vor (3).

(1) Clavis est sedes vocis, ejusque formandae index. Sic dicitur, quia cantum reserat. Alias littera.
(Comp. phil. S. 1133).

(2) Litterae seu claves sunt capitales, minutae vel geminatae ... Verum quia numerus iste clavium non sufficit, recentiores infra majusculas latinas litteras ponunt septem germanicas, et geminatas plene recitant, iis denique superaddunt triplicatas, hoc modo:

I.	A	B	C	D	E	F	G	← (gotische
II.	A	B	C	D	E	F	G	Buchsta-
III.	a	b	c	d	e	f	g	ben)
IV.	aa	bb	cc	dd	ee	ff	gg	
V.	aaa	bbb	ccc	ddd	eee	fff	ggg	

(Enc. VII tom. S. 1199 a/b.)

(3) Claves signatae ponuntur omnes in linea et distant inter se per quintam (f-c'-g').

(Comp. phil. S. 1135.)

Vgl. vox.

Contrapunctus.

Die Kompositionslehre im engeren Sinne, also die Anleitung zur Erstellung eines mehrstimmigen musikalischen Satzes nach bestimmten Regeln, heißt bei Alsted "contrapuntus" (1). In allen Traktaten wird zwischen der einfachen und der figurierten Satzweise unterschieden (2).

(1) Melodia composita est, quae plures simplices inter se confert melodias, et usitate dicitur contrapunctus.

(Enc. VII tom. S. 1203 a.)

Musica practica vocalis dicitur melopoeia, item contrapunctus et ars componendi. Contrapunctus est, quo flectimus sonos numerosos certa mensura et proportione.

(Methodus. S. 451.)

(2) Contrapunctus est simplex vel coloratus. Ille minus, hic plus habet artificii.

(Comp. phil. S. 1143.)

Vgl. melodia.

Divisio.

Bei der Erörterung der Oktavteilung führt Alsted die Begriffe "divisio harmonica" (1) und "divisio arithmetica" (2) ein.

(1) Harmonice dividitur octava, quando quinta immobili manente quarta supra quintam locatur.

(2) Arithmetice dividitur octava, quando quinta immobili manente quarta infra quintam ponitur.

(Comp. phil. S. 1137. Enc. VII tom. S. 1197 b.)

Dyas musica.

Mit dem Begriff "dyas musica" wird das gleichzeitige Erklingen zweier Töne im Gegensatz zum nachzeitig erklingenden "intervallum" bezeichnet (1). Der Unterschied zwischen "dyas musica" und "intervallum" wird noch dadurch unterstrichen, daß für die Benennung der Intervalle in erster Linie griechische Termini (diapason, diapente, diatessaron), für die Bezeichnung der Zweiklänge dagegen ausschließlich lateinische Begriffe (octava, quinta, quarta) Verwendung finden. Im Zusammenhang mit dem Zweiklangsbegriff ist auch von den Konsonanzen und Dissonanzen die Rede (2).

(1) Dyas musica est, quae ex duobus sonis coalescit, ex consonis consonans et harmonica, ex dissonis dissonans.

(Enc. VII tom. S. 1201 a.)

(2) Concordantiae sunt ... autem duodecim, hoc ordine: 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 19, 20. Discordantiae sunt novem, videlicet 2, 4 (!), 7, 9, 11, 14, 16, 18, 21. Concordantiae etiam appelantur dyades consonantes, discordantiae dyades dissonantes.

(Comp. phil. S. 1143.)

Vgl. intervallum.

Harmonia.

Als philosophisch-theologischer Begriff bezeichnet "harmonia" das Prinzip der Ordnung und seine Beziehung zum Prinzip der Einheit (1). Als musik-

theoretischer Terminus bezieht sich "harmonia" auf das gleichzeitige Erklingen zweier oder mehrerer Töne (2) und auf die den Klängen innewohnenden Gesetzmäßigkeiten (3).

(1) Harmonia siquidem est ordo et tendit ad unitatem. Deus autem est auctor et fautor omnis ordinis, summaque est unitas. Deinde Deus est summum et ineffabile gaudium, ideoque qui recte gaudent, Deo sunt propiores ... Gaudium autem cum sit pura puta harmonia,non potest non excitari et foveri ab harmonia musica.

(Enc. VII tom. S. 1196 a.)

(2) Objicis, musicam hodie ad culmen suum pervenisse. Non abnuo, si varietatem harmoniae spectes ...

(Enc. VII tom. S. 1209 b.)

(3) Quaenam sunt principia harmoniae? Ista tria: monas (!), dyas et trias musica.

(Enc. VII tom. S. 37 a.)

Vgl. dyas, trias.

Intervallum.

"Intervallum" ist der in allen Traktaten gebräuchliche Begriff für die Bezeichnung des Tonabstands (1). Alsted unterscheidet zwischen einfachen (2) und zusammengesetzten Intervallen (3). Der Einklang (unisonus) gilt nicht als Intervall (4). Im Gegensatz zu den Zwei- und Dreiklängen (dyas et trias musica) wird unter "intervallum" das nachzeitige Erklingen zweier Töne verstanden. Zur Bezeichnung der einzelnen Tonabstände dienen griechische Termini (z.B. diapason, diapente, diatessaron); erst in den enzyklopädischen Schriften treten parallel dazu die lateinischen Begriffe auf (z.B. octava, quinta, quarta).

(1) Inaequalis sonus parit distantiam seu intervallum crassitudinis sonorae, quod dicitur musicum intervallum.

(Enc. VII tom. S. 1196 b.)

(2) Intervallum simplex est ... octava, quinta et cetera.

(Enc. VII tom. S. 1196 b.)

(3) Intervallum compositum est, quod constat ex simpli-

cibus, ut est duplex octava, triplex octava ....

(Enc. VII tom. S. 1196 b.)

(4) Unisonus accurate loquendo est omnium intervallorum principium, non vero est intervallum, quippe quod est soni a sono distantia.

(Enc. VII tom. S. 1210 b.)

Vgl. tonus, dyas musica.

Melodia.

Im Zusammenhang mit den verschiedenen musikalischen Satztechniken wird der Terminus "melodia" auf die Anzahl der in einem Musikstück enthaltenen Stimmen bezogen (1).

(1) Melodia est simplex vel composita. Illa monodia, haec symphonia dicitur.
Melodia simplex est, quae unica vocum musicalium serie contenta est, qualis cernitur in musica chorali. Dicitur unicinium.
Melodia composita est, quae plures simplices inter se confert melodias et usitate dicitur contrapunctus, qualis cernitur in musica figurali. Quo pertinent bicinia, tricinia, quadricinia et cetera.

(Enc. VII tom. S. 1203 a.)

Vgl. contrapunctus.

Mensura.

Durch die Mensur wird die zeitliche Abfolge der einzelnen Töne eines Musikstückes geregelt (1). Auf den Takt bezogen bedeutet "mensura" die Unterteilung einer größeren Zeiteinheit in mehrere kleine Einheiten (2). Als Grundformen werden die Zwei- und die Dreiteiligkeit genannt (3).

(1) Mensura cantus est ejus per certas notas moderatio.

(Methodus. S. 440.)

(2) Mensura est applicatio cantus ad certum et aequabilem tactum.

(Com. phil. S. 1134.)

(3) Mensura alia est simplex seu communis, alia proportionata.

(Comp. phil. S. 1138.)

Vgl. tactus.

Modus.

Der Begriff "modus" kann in zwei Bedeutungen gebraucht werden, entweder zur Bezeichnung der Tonart oder zur Benennung des Tonabstandes. Nur an einer Stelle benutzt Alsted den Terminus im letztgenannten Sinne (1). Sonst ist mit "modus" durchgängig Tonart gemeint (2). In allen Traktaten werden 6 authentische und 6 plagale Modi aufgeführt (3).

(1) Modus est vocum intervallum sive distantia a se invicem.

(Methodus. S. 453.)

(2) Modus musicus ... est regula, secundum quam dirigimus cursum cantus. Dicitur alias nomus et tonus ... Modus musicus est octava per vocem affinem mediata.

(Enc. VII tom. S. 1205 [a] und 1205 [b].)

(3) Modi musici in universum sunt duodecim.

(Comp. phil. S. 1139.)

Mutatio.

In engstem Zusammenhang mit der Solmisation steht der Begriff der Mutation. Da in der Regel die 6 Tonsilben, die ein Hexachord bilden, für die Bezeichnung der Vielfalt gegebener Töne nicht ausreichen, muß der Sänger bei der Überschreitung dieses Tonraums in ein anderes Hexachord wechseln (1). Dieser Vorgang, bei dem auf einer Tonstufe eine Tonsilbe durch eine andere, die dem benachbarten Hexachord angehört, ersetzt wird (z.B. rela auf a), heißt Mutation (2). Dem Ausführenden stehen zwei Möglichkeiten der Mutation zur Verfügung. Der Anfänger spricht die beiden Silben auf der Mutationsstufe aus (vocalis), während der Fortgeschrittene sich den Übergang lediglich vorstellt (mentalis) (3).

(1) Mutatio musica est inventa ob vocum paucitatem et cantus pluralitatem.

(Elementale. S. 291 .)

(2) Mutatio vocum est in eadem clave unius vocis in aliam unisona variatio.

(Comp. phil. S. 1134.)

(3) Estque vel mentalis vel vocalis. Illa dicitur implicita, haec explicita.

(Methodus. S. 450.)

Vgl. solmisatio, vox.

Nota.

"Nota" ist der Begriff für das dem musikalischen Ton zugeordnete Tonzeichen (1). Neben den verschiedenen Mensuralnoten werden auch die Ligaturen erwähnt (2).

(1) Nota est signum soni praesentis et positivi.

(Enc. VII tom. S. 1198 a.)

(2) Notae sunt simplices vel compositae. Et illae sunt vel integrae (Semibrevis und größere Werte) vel fractae (Minima und kleinere Werte), hae dicuntur ligatae (Ligaturen).

(Enc. VII tom. S. 1198 b.)

Vgl. signum, pausa.

Pausa.

Alsted entwickelt die Pausen als Zeichen für die Zeiteinheiten, in denen kein Ton erklingt. Die Werte der Pausen entsprechen denjenigen der Noten (1).

(1) Pausae mensurantes silentium respondent notis musicis, utpote quarum sunt privationes.

(Enc. VII tom. S. 1198 b.)

Vgl. signum, nota.

Proportio.

Während sich der Begriff "mensura" auf die Tondauer bezieht, deutet der

Terminus "proportio" auf die Zahlenverhältnisse hin, die bei der Berechnung der Tonabstände gefunden werden. Die Einteilung in einfache und zusammengesetzte Intervalle folgt aus der Eigenart der Proportionen (1). Im Zusammenhang mit dem Dreiklang verwendet Alsted den Begriff "proportio musica" (2).

(1) Ratione proportionis est intervallum simplex vel compositum.
(Enc. VII tom. S. 1196 b.)
Intervalla simplicia sunt ... octava ... quae est proportionis duplae inter 2 et 1 ... quinta ... quae est proportionis sesquialterius inter 3 et 2...
Intervalla composita sunt ... duplex octava, seu decimaquinta, quae est proportionis quadruplae inter 4 et 1 ... octava cum quinta, seu duodecima, proportionis triplae inter 3 et 1 ...
(Enc. VII tom. S. 1197 a/b.)

(2) Proportio musica seu harmonica est symmetria seu aequalitas concentuum, quae coalescit ex proportione arithmetica et geometrica, ut positis tribus terminis, quemadmodum maximus se habet ad minimum, sic differentia medii et maximi ad differentiam medii et minimi, ut 3, 4, 6.

Vgl. intervallum, trias musica.

Scala musica.

"Scala musica" wird als Beziehungssystem definiert, das die Tonhöhen und ihr Verhältnis zueinander regelt, bzw. die stufenweise Abfolge der Töne festlegt (1). Den antiken Skalen stellt Alsted in der Regel die zu seiner Zeit gültige Anordnung gegenüber (2). "Scala" taucht außerdem als Begriff für das Mutationsschema der Solmisation (3) und für das aus zehn Linien bestehende Notensystem auf (4).

(1) Series intensionis et remissionis seu ascensionis a gravi sono in acutum et descensionis ab acuto in gravem dicitur scala musica.
(Enc. VII tom. S. 1197 b.)

(2) Est autem scala vel simplex eaque tum vetus, ut enharmonica, chromatica et diatonica, tum nova, ut

syntona, vel mixta, quae componitur ex simplicibus.

(Enc. VII tom. S. 1197 b.)

(3) Est autem scala triplex, scilicet b-duralis, b-mollis et mixta.

(Elementale. S. 290.)

(4) Scala musica est, quae decem constat lineis, claviumque differentias proponit.

(Methodus. S. 447.)

Signum.

Der Musiker benutzt verschiedene Zeichen (signa) für die schriftliche Fixierung des Musikstückes (1). Unter diesen Zeichen nehmen die Noten und Pausen die wichtigste Stelle ein; weniger bedeutend sind z.B. die Notenschlüssel und die Mensurzeichen (2).

(1) Signum est, quod cantum scriptura exprimit.

(Comp. phil. S. 1133.)

(2) Signa principalia sunt nota et pausa ... signa minus principalia sunt semicirculum cum centro (C), custos et similia.

(Enc. VII tom. S. 1198 a.)

Vgl. nota, pausa.

Solmisatio.

Nur an einer Stelle gibt Alsted eine Definition des Begriffes "solmisatio". Danach handelt es sich bei der Solmisation um eine Methode, nach der musikalische Töne mit bestimmten Silben belegt werden (1).

(1) Quid vulgo dicatur solmisatio? Est actus ille, quo syllabarum et vocum musicarum nomina exprimuntur. Apellatur etiam solfizatio.

(Enc. VII. tom. S. 1211 a.)

Vgl. vox, mutatio.

Sonus.

Unter "Sonus" versteht Alsted den musikalischen Ton als akustisches Phänomen, der von der menschlichen Stimme oder von Musikinstrumenten hervorgebracht und mit dem Gehör wahrgenommen wird (1). Der Ton zeichnet sich durch verschiedene Eigenschaften aus und wird mit bestimmten Zeichen (signa) versehen (2).

(1) Sonus est vox ipsa, quae ore formata per auras defertur ad aures.

(Comp. phil S. 1148.)

(2) Sonus musicus consideratur quoad quantitatem suam (longitudo, latitudo, crassitudo) et signa (notae et pausae).

(Enc. VII tom. S. 1196 b.)

Vgl. vox.

Syncope.

Die Synkope stellt eine durch Akzentverlagerung bedingte Abweichung vom üblichen Taktschema dar (1).

(1) Syncope sive syncopatio est luxatio quaedam, hoc est fractio et contractio tactus, notarum et pausarum.

(Enc. VII tom. S. 1199 a.)

Vgl. tactus.

Tactus.

"Tactus" bedeutet im Sprachgebrauch Alsteds diejenige Zeitspanne, die durch eine als Bewegungseinheit aufgefaßte Abwärts- und Aufwärtsbewegung der Hand ausgefüllt wird (1). Die Maßeinheit (integer valor = Semibrevis) ergibt sich aus dem Schlag des Herzens (2).

(1) Tactus est mensura cantus constans depressione et elevatione manus juxta certam proportionem.

(Comp. phil. S. 1134.)

(2) Numeratur (sonus) autem tactu musico, qui ad cordis

motum in hac scientia observari debet.

(Enc. VII tom. S. 1197 a.)

Vgl. Mensura, syncope.

Tonus.

Erst in den enzyklopädischen Traktaten hat Alsted festgesetzt, daß der Terminus "tonus" auf den Tonabstand bezogen werden soll (1). Die nicht so klare Terminologie der Schultraktate weist nebeneinander die Bedeutungen tonus = große Sekunde (2) und tonus = Tonart (modus) (3) auf. Ebenfalls in den späteren Schriften begegnet die Bezeichnung des Sekundintervalls als "tonus" (4).

(1) Tonus est spatium duobus circumscriptum sonis, seu est distantia gravis et acuti soni.

(Enc. VII tom. S. 1210 b und Comp. phil. S. 1148.)

(2) Tonus est saltus vocis a voce per secundam perfectam.

(Elementale. S. 300 und Methodus. S. 453.)

(3) Tonus est octava per vocem affinem mediata.

(Methodus. S. 455. Vgl. Elementale. S. 301.)

(4) Usitatoria vero intervalla adeoque et toni sunt novem, videlicet 1. Tonus sive secunda perfecta ...

(Enc. VII tom. S. 1210 b.)

Vgl. intervallum, modus.

Trias musica.

"Trias musica" als Begriff für das gleichzeitige Erklingen dreier Töne gilt für den Fall, daß sich der Dreiklang aus der großen und der kleinen Terz zusammensetzt, als Grundlage aller musikalischen Harmonie (1). Die Anordnung der Terzen ergibt sich aus der Teilung der Quinte (2).

(1) Trias harmonica est radix omnis harmoniae, quae excogitari potest. Potest appellari radix unitrisona, quippe quae constat ex tribus monadibus sive sonis et dyadibus totidem, omnibus in tota ista triade et

singulis inter sese suavissime concinentibus, quod sociatae sint certo ordine per justas proportiones.

(Enc. VII tom. S. 1202 b.)

(2) Trias musica coalescit ex proportione arithmetica et geometrica.

(Enc. VII tom. S. 1202 b.)

Vgl. dyas musica, proportio.

Vox.

Mit dem Terminus "vox" wird die Tonsilbe im Gegensatz zum Tonbuchstaben (clavis) bezeichnet. Während diese Gegenüberstellung in allen Traktaten ohne Abweichungen begegnet, läßt Alsted die klare Trennung zwischen Tonsilbe und natürlichem Ton (sonus) in den Schultraktaten (Elementale und Methodus) noch vermissen (1). Erst in den enzyklopädischen Abhandlungen ist die Definition eindeutig (2). Die letztgenannten Schriften enthalten auch den Hinweis auf die unterschiedliche Zahl der Tonsilben bei älteren (Guido von Arezzo) und neueren (D. Mostart, E. Puteanus) Autoren (3).

(1) Vox est sonus, secundum quem unumquodque canitur.

(Elementale. S. 288.)

(2) Vox est sonus syllabicus quo cantus exprimitur. Dicitur alias syllaba musica et vox musicalis.

(Comp. phil. S. 1132.)

(3) Voces musicales aliter a veteribus, aliter a recentioribus commemorantur.

(Enc. VII tom. S. 1199 b.)

Vgl. Sonus.

3. Zur Solmisation

Bis zum Erscheinen der Arbeit G. Langes (1) wurde in den Musiklexika des 19. Jahrhunderts häufig die Ansicht vertreten, Alsted habe als erster Musiktheoretiker den 6 Guidonischen Solmisationssilben die siebte Silbe "si" hinzugefügt (2). Dieser Irrtum geht auf eine Bemerkung Burneys zurück, der behauptet hatte, die siebte Silbe sei von Alsted schon verwendet worden, bevor sie in Frankreich bekannt wurde (3). Gerber griff die Behauptung auf und bezeichnete Alsted sogar als Erfinder der Silbe "si" (4). Beiden Autoren war jedoch entgangen, daß die Traktate Alsteds keine selbständigen Ausführungen zur Solmisation, sondern lediglich Zitate aus den Schriften anderer Theoretiker enthalten. Auf diesen Umstand wurde zuerst Lange aufmerksam, dessen Darstellung allerdings unvollständig ist, da er die Enzyklopädie Alsteds ausschließlich als Quelle für die sogenannte Bocedisation, eine vor 1600 in den Niederlanden entwickelte Methode mit sieben neuen Solmisationssilben, benutzte. Daß Alsted ebenfalls die Silbe "si" behandelt, verschweigt Lange.

Die historische Bedeutung der Traktate Alsteds besteht aber zu einem guten Teil darin, daß in ihnen die wichtigsten in der Zeit um 1620 gebräuchlichen Solmisationsmethoden nebeneinander betrachtet werden. Außer der herkömmlichen Lehre Guidos von Arezzo (992 - 1050), in der sechs Silben Verwendung finden, nahm Alsted die Abhandlungen zweier niederländischer Schriftsteller auf, die für siebensilbige Solmisationsreihen eintraten. Während E. Puteanus (1574 - 1646) die sechs Silben Guidos um eine siebte ("si" bzw. "bi", s.u.) bereicherte, stellte D. Mostart (Lebensdaten unbekannt) eine neue Silbenreihe auf.

In seiner frühesten Musikschrift (5) legt Alsted seiner Darstellung die sechs Silben der Guidonischen Reihe zugrunde. Nichts deutet darauf hin, daß er zu dieser Zeit (1611) bereits von den Bemühungen um die Solmisation mit sieben Silben Kenntnis gehabt hätte. Die volle Geltung der alten Methode wird noch dadurch unterstrichen, daß zwei von vier Grundbegriffen der hier vorgetragenen Elementarlehre zur Terminologie der Solmisation ge-

---

1) G. Lange, Zur Geschichte der Solmisation. In: SIMG I, 1899 - 1900. S. 535 ff.
2) Vgl. das 1. Kapitel dieser Arbeit.
3) A General History of Music. Bd. III. S. 370.
4) Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler ... Bd. I. Leipzig: 1812.
5) Elementale mathematicum. Herborn: 1611. (Lib. VI = Musica.)

nören (6); außerdem wird die Mutation (7) in 21 Regeln ausführlich abgehandelt.

Auch in der 1613 publizierten Schulschrift "Methodus admirandorum mathematicorum" zeigt sich, daß Alsted noch ein Anhänger der überkommenen Solmisation mit sechs Silben war. Eine kurze Bemerkung läßt jedoch erkennen, daß er inzwischen begonnen hatte, sich mit der siebten Silbe "si" zu beschäftigen (8). Offenbar hielt Alsted die Begründung für die Einführung der neuen Silbe für wenig überzeugend.

Erst die in die enzyklopädischen Werke (9) aufgenommenen Musiktraktate enthalten kompendiöse Darstellungen der Ansätze zu einer Reform der 6-silbigen Guidonischen Solmisationsreihe. Alsted verzichtet aber auch in diesem Zusammenhang nicht auf eine umfangreiche Erörterung der alten Methode. In der nachfolgenden Übersicht werden die drei verschiedenen Solmisationslehren einer kurzen Betrachtung unterzogen.

Alsted rechtfertigt die Behandlung der Solmisationslehre Guidos von Arezzo mit dem Hinweis darauf, daß der Erfolg der neuen siebensilbigen Methoden noch umstritten sei. An vielen Schulen würden die Lehrer noch immer von den sechs geläufigen Tonsilben Gebrauch machen; die Anleitung zu deren richtiger Verwendung erschien deshalb als eine unumgängliche Forderung (10). Die Silben ut, re, mi fa, sol, la werden, wie bei allen Theoretikern, die sich auf Guido stützen, aus dem bekannten Johannes-Hymnus abgeleitet:

> UT queant laxis REsonare fibris
> MIra gestorum FAmuli tuorum,
> SOLve polluti LAbii reatum, Sancte Johannes (11).

Die Reihe der sechs Silben bezeichnet eine Folge von Ganztönen, wovon nur der Schritt mi-fa eine Ausnahme macht, der in jedem Fall einen

---

6) Figurarum gerera sunt quatuor, vox, cantus, clavis, mutatio. Elementale. S. 288.
7) Vgl. das Kapitel zur Terminologie.
8) Sunt enim sex voces: ut, re, mi, fa, sol, la. Sunt qui addunt septimam si, sed minus acute. Methodus. S. 443.
9) Cursus philosophici Encyclopaedia. Herborn: 1620. Compendium philosophicum. Herborn: 1626. Encyclopaedia VII tomis distincta. Herborn: 1630.
10) Sed quia voces illae veterum valde sunt usitatae in scholis, age videamus illarum usum. Enc. VII tom. S. 1200 b.

Halbton anzeigt. Da das Hexachord, das von diesen sechs Tonsilben gebildet wird, den Oktavraum nicht ausfüllt, werden drei Tonstufen festgesetzt, von denen aus alle Töne des Systems erreicht werden können. Das "hexachordum naturale" umfaßt die Töne c-a, das "hexachordum durum" die Töne g-e und das "hexachordum molle" die Töne f-d. Die Struktur des Hexachords wird von der Veränderung der Lage nicht berührt; insbesondere der durch das Silbenpaar mi-fa bezeichnete Halbtonschritt erscheint innerhalb des Sechstonraums immer an der gleichen Stelle:

e'					la	
d'			la		sol	
c'			sol		fa	hex.
h-b			fa	hex.	mi	molle
a	la		mi	durum	re	
g	sol	hex.	re		ut	
f	fa	natu-	ut			
e	mi	rale				
d	re					
c	ut					

Das Problem der Verwurzelung der Hexachorde im mittelalterlichen Tonsystem kann in diesem Zusammenhang nicht weiter verfolgt werden (12).

Da durch diese Anordnung der Hexachorde jeder Ton der Skala mit zwei oder drei Tonsilben belegt ist, bereitet das Singen einer den Sechstonraum überschreitenden Melodie keine Schwierigkeiten. Der Übergang in ein anderes Hexachord heißt Mutation (mutatio).

Als wesentliches Hindernis der Mutation war schon früh die Doppeldeutigkeit der siebten Stufe, die als b-durum bzw. -quadratum (h) oder als b-molle bzw. -rotundum (b) erscheinen konnte, erkannt worden. Eine der 21 Mutationsregeln Alsteds hält ausdrücklich die Unmöglichkeit der Mutation vom "hexachordum molle" in das "hexachordum durum" fest (13). Weitere Schwierigkeiten ergaben sich daraus, daß im Laufe des 16. Jahrhunderts vornehmlich die Madrigalkomponisten immer häufiger chromatische Passagen in ihren Werken verwendeten. Die bis dahin ungebräuchlichen Halbtöne (z.B. fis, cis) lagen außerhalb des Bereichs der drei Hexachorde.

---

11) Enc. VII tom. S. 1199 b.

12) Vgl. G. Lange, a. a.O. S. 556 ff.

13) Voces b molle in b duralis mutari non possunt, quia dissonant. Elementale. S. 293.

Da die Theoretiker trotzdem an der Solmisation mit 6 Silben festhielten, mußten sie Hexachorde auch auf anderen Tonstufen zulassen (z.B. ut=d oder =a). Die Sonderstellung der auf diese Weise entstandenen neuen Verbindungen zwischen chromatischen Tönen und Solmisationssilben fand ihren Niederschlag auch in der Terminologie. Im Gegensatz zu den Silben der drei geläufigen Hexachorde (naturale, durum, molle) wurden die Tonsilben derjenigen Hexachorde, die von anderen Grundtönen als c, g oder f ausgingen, als "voces fictae" bezeichnet. Die Musik, die jene Erweiterung des alten Systems verlangte, hieß "musica ficta". Die ohnehin vorhandenen Probleme der Mutation komplizierten sich im direkten Verhältnis zur wachsenden Anzahl der zugelassenen Hexachorde.

Dem Mißstand der kaum noch überschaubaren Mutationsvorschriften versuchten einzelne Autoren schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu begegnen, indem sie das Hexachord als Somisationseinheit sprengten und Reihen mit 7 oder 8 Silben entwickelten (14). Die Theoretiker, die sich mit der Verbesserung der Solmisationsmethoden beschäftigten, lassen sich in zwei Gruppen zusammenfassen. Während die Vertreter der einen Gruppe die sechs Guidonischen Silben beibehielten und lediglich eine siebte hinzufügten, damit der Oktavraum ausgefüllt war (Anselm von Flandern, Puteanus), verwarfen die Anhänger der anderen Richtung das System Guidos und postulierten völlig neue Silbenreihen (Ramis, Mostart). Im enzyklopädischen Traktat Alsteds kommen die Verfechter beider Anschauungen zu Wort.

E. Puteanus (15) geht von der Feststellung aus, daß die von Guido erfundenen sechs Tonsilben den Ansprüchen der neueren Zeit nicht mehr genügen. Seine Kritik richtet sich vor allem gegen die Verwirrung, die durch die ständig erforderlichen Mutationen gestiftet wird. Diese Schwierigkeiten glaubt er dadurch beheben zu können, daß er eine siebte Silbe einführt. Er lehnt jedoch die bereits von anderen Autoren verwendete Benennung "si" ab und schlägt statt dessen vor, die Silbe in Anlehnung an den bereits zitierten Johannes-Hymnus, dem auch die übrigen Silben entstammen, "bi" zu nennen:

Solve polluti laBIi reatum (16).

---

14) Vgl. G. Lange, a. a. O. S. 573 ff. Bereits 1482 hatte der Spanier B. Ramis de Pareja (1440 - 1491) die Silben psal-li-tur per vo-ces is-tas für den Oktavraum vorgeschlagen.

15) Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum. Mailand: 1599.

16) Enc. VII tom. S. 1199 b.

Der gedankliche Ansatz des Puteanus ließ der Vermutung Raum, daß der Entwurf einer siebensilbigen Solmisationsreihe in erster Linie pädagogischen Vorstellungen entsprungen war. Die anschließenden Erörterungen zeigen allerdings, daß das Hauptinteresse des humanistischen Gelehrten dem Versuch gilt, die mit der neuen Methode verbundene Siebenzahl mit analogen Erscheinungen aus dem antiken Kulturgut in Einklang zu bringen. Puteanus nennt drei Gründe, durch die seiner Ansicht nach die Einführung der siebten Silbe "bi" gerechtfertigt wird:

1. Da es 7 voneinander unterschiedene Töne gibt, müssen auch ebensoviele Tonsilben Verwendung finden. Den Nachweis, daß in der Antike bereits Solmisationssilben in Gebrauch waren, kann Puteanus zwar nicht bringen: doch verweist er auf Ptolemaios, der von sieben Tönen und Intervallen schreibt (17).
2. Auch die Ägypter haben, wie antike Autoren berichten, sieben mit Buchstaben bezeichnete Töne gekannt (18).
3. Viele antike Musikinstrumente (Lyra, Kithara usw.) hatten sieben Saiten. Puteanus nennt deren Namen und ordnet ihnen die sieben Solmisationssilben zu. Zu einem weiteren Vergleich zieht er die Namen der sieben Planeten heran (19).

Bei der Auswertung des Vorschlags, mit sieben statt wie bisher mit sechs Silben zu arbeiten, erweist es sich, daß die Schwierigkeiten des alten Solmisationssystems keineswegs überwunden, sondern lediglich vermindert worden sind. Trotz wesentlicher Vereinfachungen ist es Puteanus nicht gelungen, die Doppeldeutigkeit der siebten Silbe (bi sowohl =h, als auch =b) zu beseitigen (20). Deshalb muß er eine Silbenreihe auf c (cantus durus), eine andere auf f (cantus mollis) beginnen lassen.

---

17) Ceterum hanc vocum heptadem Ptolemaeus lib. II de musica firmat, voces, inquiens, natura neque plures neque pauciores esse posse quam septem. Enc. VII tom. S. 1199 b.

18) Nam Aegytii, teste Demetrio Phalereo, deos suos septem vocalium modulata enuntiatione laudarunt. Enc. VII tom. S. 1199 b f.

19) A chordis ad notas transferamus hanc comparationem et Lunae adscribamus ut, Mercurio re, Veneri mi, Soli fa, Jovi la, Saturno bi. Enc. VII tom. S. 1200 a.

20) Unabhängig von Puteanus befassen sich in dieser Zeit auch deutsche Theoretiker mit der siebten Silbe, ohne unter den beiden Halbtönen zu differenzieren. Vgl. H. Orgosinus, Musica nova. Leipzig: 1603. S. Calvisius, Exercitatio tertia. Leipzig: 1611. Erst A. Banchieri (Cartella musicale. 1614.) unterscheidet zwischen den Silben "ba" =b und "bi" =h.

Alsted nennt als zweiten Autor, der das Heptachord als Solmisationseinheit gewählt hat, den Niederländer D. Mostart (21). Ein kurzes Zitat in der Enzyklopädie stellt die bisher einzige Quelle für den als verschollen geltenden Traktat Mostarts dar (22).

Im Gegensatz zu Puteanus ersetzt Mostart die Guidonischen Silben durch eine bis dahin unbekannte siebensilbige Reihe: bo, ce, di, ga, lo, ma, ni. Ferner schlägt er vor, an die Stelle der alten Tonbuchstaben (claves) die anlautenden Konsonanten der neuen Silben zu setzen, statt c, d, e, f, g, a, h (b) also b, c, d, g, l, m, n, zu benutzen. Mostart begründet seine Vorschläge ausdrücklich mit dem Bestreben, den Gesangsschülern die Last des ständigen Mutierens abzunehmen.

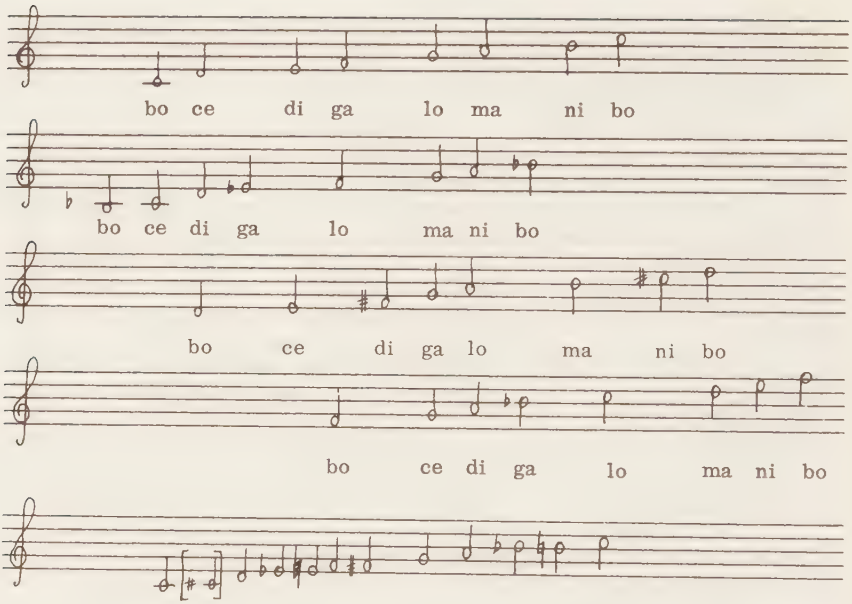
Da Lange nur die deutsche Übersetzung des von Alsted aufgenommenen Absatzes gibt (23), folgt hier der lateinische Wortlaut des Zitates:

> Sed audiamus ipsum Mostartum. Magnum est, inquit, operae pretium tales voces musicas excogitare, quae nobis exhibeant integram octavam, ita ut sit consequentia octo tonorum sive notarum, qua quidem connexione et serie perfecto cujuslibet melodiae absolvitur absque ulla mutatione, quae revera crux est ingeniorum tenellorum. Series ista sic habet: bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, bo. Quod compendium si admittatur, abolebuntur etiam claves illae vulgatae retentis solum litteris septem istarum syllabarum: b, c, d, g, l, m, n, in omni cantu (24).

Wie Puteanus ist auch Mostart darauf angewiesen, seine Silbenreihe zu versetzen, da eine zweite Silbe für die doppeldeutige siebte Stufe fehlt. An einer anderen Stelle, die Lange entgangen ist, hat Alsted ein weiteres Zitat Mostarts eingeflochten, in dem die Möglichkeiten der Reihenversetzung aufgezählt werden. Mostarts Anweisung zeugt von gründlicher Überlegung. Außer der Stammreihe auf C erlaubt er nur noch drei weitere Oktaven: auf B, D, und F. Über diese Anzahl braucht er nicht hinauszugehen, da er mit Hilfe der vier Silbenreihen alle Ganz- und Halbtöne der Oktave (mit Ausnahme des Tones As) belegen kann:

---

21) Einige Angaben über Mostart, der in Amsterdam Notar und Psalmenkorrektor war, finden sich bei Lange, a. a. O. S. 580 f.
22) Introductio musicae. Amsterdam: um 1600.
23) a. a. O. S. 581.
24) Enc. VII tom. S. 1200 b.



Auch diese Passage wird nachfolgend im Wortlaut mitgeteilt, da sie das bereits angeführte Zitat in wesentlichen Punkten ergänzt:

> Ceterum D. Mostart claves musicas sic accommodat septem vocibus novis. Quatuor in universam claves hic sunt tenendae. Prima est C, in qua semper canendum est bo. Secunda est G. Quinque tonis supra et quatuor infra G semper canendum est bo (25). Tertia est F. Quatuor supra et quinque tonis infra F semper canitur bo. Similiter quinque tonis supra b molle et quatuor infra b molle semper canitur bo (26).

Die Frage, woher Alsted die Überlegungen Mostarts gekannt habe, läßt sich kaum befriedigend beantworten. Der Traktat des Puteanus, in dem nur von den Silben "si" bzw. "bi" die Rede ist und den Alsted sehr genau studiert hat, kann nicht als Sekundärquelle angesehen werden. Ein kurzer Absatz in

---

25) Alsteds Leseart dieses Satzes beruht offensichtlich auf einem Irrtum: "Quinque tonis infra et quatuor supra G semper canendum est bo".

26) Enc. VII tom. S. 1199 b.

dem Kapitel "Elemente musices ex Puteano", das ein Bestandteil des dem enzyklopädischen Traktat Alsteds beigefügten Anhangs ist, scheint dennoch darauf hinzudeuten, daß eine Beziehung zwischen Puteanus und Mostart bestanden hätte. Die Textstelle, in der nochmals der Name Mostart auftaucht, ist jedoch eindeutig als Einschub von der Hand Alsteds erkennbar (27).

Auch dem Traktat des J. Lippius (28) konnte Alsted keine Einzelheiten über die Bocedisation entnehmen, denn Lippius führt die Methode in aller Kürze und ohne nähere Angaben ein (29). Beachtenswert ist auch die Tatsache, daß der Name des mutmaßlichen Urhebers der Silbenreihe (Mostart) bei Lippius ungenannte bleibt. Mit aller Vorsicht muß schließlich die Vermutung geäußert werden, Alsted habe die Lehre Mostarts in den Niederlanden selbst kennengelernt. Sein fast halbjähriger Aufenthalt in Dordrecht, wo 1618 - 19 eine Synode über den Ausschluß der Arminianer aus der Gemeinschaft der reformierten Kirche beriet, hat vielleicht auch Gelegenheit zur Beschäftigung mit musikalischen Fragen geboten.

Die Einstellung Alsteds zu den neuen siebensilbigen Solmisationsweisen läßt sich aus dem Text des enzyklopädischen Traktats nicht klar bestimmen. Bisweilen scheint der Autor dazu zu neigen, dem Guidonischen System trotz der erkennbaren Vorzüge der jüngeren Methoden eine Vorrangstellung einzuräumen. Diese Neigung zur Tradition kann aber auch daher rühren, daß die alte Solmisation mit sechs Silben zur Entstehungszeit der enzyklopädischen Werke (1620 - 30) noch sehr viele Anhänger hatte und daß Alsted sich ihrer bedienen mußte, um sich seinen Lesern überhaupt verständlich machen zu können. An zwei Stellen gerät Alsted allerdings deutlich in Widerspruch zu den von ihm dargestellten siebensilbigen Solmisationsmethoden.

1. Im 9. Kapitel des enzyklopädischen Traktats (S. 1205 [a] ff.) wendet Alsted sich der Betrachtung der Modi zu. Er spricht im Anschluß an H. Glarean (1488 - 1563), dessen Name lediglich im Autorenregister der Enzy-

---

27) ... et praeter litteras totidem voculae sive notae tribuendae sunt: ut, re, mi, fa, sol, la, bi. Pro quibus David Mostart in sua Introductione musica substituit istas: bo, ce, di, ga, lo, ma, ni ... Enc. VII tom. S. 1209a.

28) Synopsis musicae novae. Straßburg: 1612.

29) Arripiendum proinde erit Belgicum istud signatorium compendiodissimum et aptissimum: bo, ce, di, ga, lo, ma, ni. Synopsis musicae. Cap. Musica signatoria.

klopädie begegnet, von 12 Tonarten (30). Von der zugrundeliegenden Sechszahl ausgehend stellt Alsted die Beziehung zwischen der Guidonischen Silbenreihe und der Anzahl der Modi her: entsprechend den sechs Solmisationssilben, die den jeweiligen Grundton bezeichnen, gäbe es auch sechs authentische und ebensoviele plagale Modi (31).

Zweierlei hat Alsted bei dieser Gedankenführung übersehen. Einerseits ist das Hexachord als Solmisationseinheit ursprünglich ein integrierender Bestandteil des mittelalterlichen Tonsystems, das auf die acht Kirchentöne beschränkt war; die Parallelsetzung von Silbenzahl und Anzahl der Modi, die in der zitierten Form einen Begründungszusammenhang suggeriert, ist demnach ein Anachronismus. Denn erst seit der von Glarean vorgenommenen Vermehrung der Modi um die jonische und die äolische Tonart und deren Hypotonarten war die Möglichkeit einer Beziehung zwischen den (sechs) Tonsilben und den (nun zweimal sechs) Modi gegeben.

Andererseits hätte Alsted in der Konsequenz darauf verweisen müssen, daß für die neuen siebensilbigen Solmisationsreihen noch kein Äquivalent im System der Tonarten gefunden worden war. Der siebten Silbe war also keine Tonart zugeordnet. Ein Zusammenhang zwischen dem Heptachord als Solmisationseinheit (7 Silben) und der gültigen Anzahl der Tonarten (zwölf) konnte daher nicht mehr ohne Willkür begründet werden.

An dieser Überlegung zeigen sich die Schwierigkeiten, die der systematischen Einordnung der neuen Solmisationslehren im Wege standen. Zugleich ist damit ein Grund für das zähe Festhalten an der Guidonischen Lehre genannt: die sechs Silben nahmen einen festen Platz innerhalb des ganzen Tonsystems ein. Jede Neuerung hätte selbstverständlich Änderungen oder gar den Zusammenbruch des Lehrgebäudes zur Folge gehabt. Vor diesem Schritt schreckten die Theoretiker bis zu dem Streit zwischen Mattheson (1681 - 1764) und Buttsted (1666 - 1727) (32) zurück.

Die siebensilbigen Solmisationsreihen erfüllten demgegenüber zumeist nur die Funktion einer pädagogischen Zwecken dienenden Hilfskonstruktion.

---

30) Sed recentiores accuratissime intuiti varietatem tonorem constituerunt duodecim tonos legitimos, sex videlicet authentas et plagios totidem. Enc. VII tom. S. 1205 b.

31) Sicut enim sex sunt voces, ut, re, mi, fa, sol, la, sic etiam sex autentae et totidem plagii. Enc. VII tom. S. 1205 b.

32) Vgl. E. Ziller, Der Erfurter Organist J. H. Buttstett. Halle & Berlin: 1935.

2. Der Anhang des enzyklopädischen Traktats (Appendix ad musicam) enthält eine stark geraffte Darstellung der musikalischen Elementarlehre, die Alsted ausdrücklich für Anfänger in der Musiktheorie bestimmt hat (33). Für das Singen nach Tonsilben empfiehlt Alsted in diesem Abriß die Guidonische Silbenreihe, ohne die neuen Solmisationsreihen zu erwähnen. Er gibt außerdem Anweisungen für die Mutation innerhalb der verschiedenen Skalen (cantus durus - cantus mollis). Die Autorität der überkommenen Lehre gewinnt einen entscheidenden Rückhalt dadurch, daß Alsted gerade für Anfänger die Solmisation mit sechs Silben gutheißt, obwohl er die Reformvorschläge Mostarts und Puteanus' ausführlich referiert und selbst auch auf die damit verbundenen pädagogischen Erwägungen verwiesen hat (34).

---

33) ... in gratiam incipientium exhibeo duo musices compendia, e quibus primum videtur omnium facillimum, quod nos adornavimus. Enc. VII tom. S. 1208 b.

34) Itaque Mostartus rejicit voces veterum sex, quod octavam non impleant ac proinde mutationem postulent, quae est tortura ingeniorum, itemque voces recentiorum septem, quod non respondeant septem litteris seu clavibus. Enc. VII tom. S. 1200 b.

4. Die Dreiklangslehre

Auf kaum einem Gebiet ist die Abhängigkeit Alsteds von einem anderen Theoretiker, wie sie durch Zitate oder sinngemäße Entlehungen zum Ausdruck kommt, so klar erkennbar wie in der Dreiklangslehre. Als Vorlage für dies Kernstück des enzyklopädischen Traktats diente dem Polyhistor die Musikschrift seines kaum älteren Zeitgenossen Johannes Lippius (1). Der Vergleich beider Abhandlungen zeigt, daß Alsted sowohl die Terminologie als auch einige besonders gelungene Formulierungen von Lippius übernommen hat. Trotz der starken Anlehnung an Lippius kommt Alsted jedoch gerade in dem der Dreiklangslehre gewidmeten Kapitel zu einer Betrachtungsweise, die sich als durch seine theologischen Ansichten bedingt erweist. Zum Verständnis dieser bei Alsted begegnenden Besonderheiten ist es erforderlich, zunächst die Lehre des Lippius in ihren Grundzügen darzustellen.

J. Lippius wurde 1585 in Straßburg geboren. Nach gründlicher wissenschaftlicher und musikalischer Ausbildung in seiner Heimatstadt trat er 1609 eine Reise durch Deutschland an. Er besuchte die bedeutendsten Universitätsstädte (Leipzig, Wittenberg, Gießen, Tübingen) und war längere Zeit Schüler des Thomaskantors S. Calvisius (1556 - 1615) in Leipzig, der ihn mit den Lehren Zarlinos (1517 - 1590) bekannt machte. Lippius starb 1612 in Speyer, bevor er dem Ruf auf einen theologischen Lehrstuhl in Straßburg folgen konnte.

In seinem Hauptwerk "Synopsis musicae novae" faßte Lippius die wesentlichen Aspekte seiner Musiklehre zusammen (2). Dem Traktat ist eine umfangreiche Vorrede vorangestellt, in der Lippius eine Reihe von biographischen Angaben macht und seine Lehrmeister aufzählt. Das anschließende erste Kapitel behandelt die mathematischen Grundlagen der Musik (musica theoretica). Das zweite Kapitel ist der Darstellung des musikalischen Zeichensystems und der syntonischen Skala gewidmet (musica signa-

---

1) Synopsis musicae novae. Straßburg: 1612.

2) Vor der "Synopsis" entstanden in der Zeit von 1609 bis 1611 sechs Disputationen: Disputatio musica prima. Wittenberg: 1609. Disputatio musica secunda. Wittenberg: 1609. Disputatio musica tertia. Wittenberg: 1610. Themata musica. Jena: 1610. Breviculum errorum musicorum. Jena: 1611. Themata fontem omnium errantium musicorum aperientia. Jena: 1611. Vgl. M. Ruhnke, Art. "Lippius". In: MGG VIII. Sp. 930 f.

toria). Im dritten Kapitel erörtert Lippius die Dreiklangslehre (musica practica) (3).

Die Betrachtungen, die Lippius über den Dreiklang anstellt, bringen zugleich seine Musikanschauung zum Ausdruck (4). Er sieht den Zusammenklang dreier im Konsonanzverhältnis stehender Einzeltöne als die vollkommenste aller denbaren Harmonien an. Der Dreiklang ist aus diesem Grunde auch die Wurzel aller übrigen harmonischen Erscheinungen. Unter den irdischen Dingen fand Lippius keine Vergleichsmöglichkeiten für das harmonische Gebilde, das aus drei einzelnen Tönen besteht, dem Gehör jedoch wie eine klangliche Einheit erscheint (unisonus simplex et compositus). Die Analogie zur göttlichen Dreieinigkeit lag daher nahe. Lippius geht allerdings über die analoge Beziehung hinaus und erhebt den Dreiklang zum Symbol, wenn er ihn als Gleichnis und Schatten der Dreieinigkeit bezeichnet (5).

Neuere Forschungen haben ergeben, daß das symbolische Dreiklangsverständnis bereits vor Lippius in einer Abhandlung des Theologen C. Schnee-

---

3) Die nachfolgenden Ausführungen beziehen sich auf das dritte Kapitel. Da die Musikschrift des Lippius in einer nicht paginierten Ausgabe erschien, können die Zitate nicht durch Seitenangaben ausgewiesen werden. Der Umfang des Traktats verbietet auch eine fol.-Zählung. Schon Alsted, der gewöhnlich bei Zitaten oder bibliographischen Hinweisen genaue Band- und Seitenangaben macht, gestand die Verlegenheit, in der er sich angesichts der fehlenden Seitenzählung bei Lippius befand, mit folgenden Worten ein: " ... vide apud Lippium in Synopsi, non procul ab initio, pag. tintinnabulum". Enc. VII tom. S. 1208[a].

4) Vgl. hierzu: W. Blankenburg, Der Harmoniebegriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung. In: AfMw XVI, 1959. S. 44 ff. Die Dreiklangslehre wird bei folgenden Autoren erwähnt: K. Benndorf, S. Calvisius als Musiktheoretiker. In: VfMw X, 1894. S. 411 ff. C. Dahlhaus, Art. "Konsonanz-Dissonanz". In: MGG VII. Sp. 1510. M. Ruhnke, Art. "Lippius". In: MGG VIII. Sp. 930 f.

5) Trias harmonica simplex et recta radix vera est unitrisona omnis harmoniae perfectissimae plenissimaeque, quae dari in mundo potest, sonorum etiam mille et millies mille, qui omnes referi posse debent ad partes ejus in unisono simplici et composita, magni istius mysterii divinae solum adorandae Unitrinitatis imago et umbra (an ulla luculentior esse possit, nescio).

gaß (1546 - 1597) nachweisbar ist (6). Dieser Auffassung nach ist der Dreiklang durch Vollkommenheit, Vollständigkeit und Klangfülle ausgezeichnet (7). Lippius blieb es jedoch vorbehalten, aus dem Verständnis des Dreiklangs als Klangeinheit, das sich erst allmählich gegenüber der von der einzelnen Stimme ausgehenden polyphonen Denkweise durchsetzte, die Konsequenzen für die Musiklehre zu ziehen.

Der Dreiklang ist, den Ausführungen in der "Synopsis" zufolge, dadurch charakterisiert, daß er aus drei Tönen und ebensovielen Intervallen, nämlich zwei Terzen und einer Quint, besteht (8). Aus der Teilung der Quint in eine große und eine kleine Terz folgen die beiden Grundformen des Dreiklangs. Die "harmonische" Teilung (15:12:10) läßt einen Akkord mit der großen Terz unten und der kleinen Terz oben entstehen, während die "arithmetische" Teilung (6:5:4) einen Dreiklang mit der kleinen Terz unten und der großen Terz oben ergibt (9). Von diesen Gegebenheiten ausgehend entwickelt Lippius das Prinzip der Umkehrung. Er läßt einen Akkord selbst dann noch als Dreiklang im oben beschriebenen Sinne gelten, wenn sich keiner der drei Töne mehr in seiner ursprünglichen Lage befindet. Die Grundform des Dreiklangs (z.B. c-e-g) und alle ihre Umkehrungen (z.B. e-g-c') sind demnach klanglich miteinander identisch. Die Töne eines Dreiklangs verschmelzen also nicht nur dann zu einer charakteristischen Klangeinheit, wenn sie unmittelbar nebeneinander in Terzabständen erklingen (trias simplex), sondern auch dann, wenn sie in verschiedenen Oktavlagen verstreut sind (trias diffusa) (10).

---

7) Ita quaelibet Symphonia (modo plena sit) tribus quibusque vocibus, in diversis tamen clavibus (Octavae enim hic non habent locum) constitutis, tres Divinitatis personas suaviter adumbrat. Trium enim consonantia, cum plures proprie sic dictas septem clavium natura non admittat, perfecta indicatur. Zitiert nach C. Dahlhaus, a.a.O.

8) Caeterum una haec radix harmonica constat tribus monadibus seu sonis, et dyadibus totidem radicalibus diversis omnibus in tota et singulis inter sese simul suavissime concinentibus.

9) Radix haec unitrisona (non quidem ratione extremarum in proportionalitate immotarum, sed tantum ratione mediae per semitonium minus mutatae) duplex est, alia naturalior, perfectior, nobilior et suavior, alia imperfectior et mollior, Prior tenens proportionalitatem harmonicam ditonum infra semiditonum habet. Posterior habens proportionalitatem arithmeticam contra ditonum supra semiditonum obtinet

10) Si trias harmonica spectatur minus simpliciter, sed composite, tum dici potest alia diffusa, alia aucta. Diffusa est, cujus partes seu voces radicales minus sibi invicem vicinae dispersae sunt atque diffusae in diversas octavas et vel quaedam tantum vel omnes ....

Lippius hat dadurch, daß er den Dreiklang als Klangeinheit auffaßte und die klangliche Identität der Umkehrung mit dem Grundakkord festsetzte, den neuen Akkordbegriff des 17. Jahrhunderts theoretisch begründet. Nach Alsted, durch dessen erste Enzyklopädie von 1620 diese Lehre weite Verbreitung fand, nahm erst H. Baryphonus (1591 - 1655) die Gedanken des Lippius wieder auf (11).

Die Neuerung, die Lippius mit der Akkordumkehrung einführte, erfährt jedoch sogleich einige Einschränkungen. Obwohl die Versetzung aller Einzeltöne in verschiedene Oktavlagen als Möglichkeit ausdrücklich genannt wird, gibt Lippius denjenigen Akkorden, die ihren Grundton als tiefsten Ton beibehalten, den Vorzug. Außerdem glaubt er, daß der Dur-Dreiklang (trias naturalis) sich besser für die Umkehrung eignet als der Moll-Dreiklang (trias mollis) (12). In der Dreiklangslehre begegnet noch ein anderer bemerkenswerter Gedanke. Lippius erklärt, daß für jeden einzelnen der drei Akkordtöne die Oktavverdoppelung statthaft sei. Die klanglichen Besonderheiten und Reize, die als Resultate der Anreicherung des Akkords wahrgenommen werden können, gelten zugleich als Begründung der Klangausweitung (13). Nicht zuletzt finden auch die dissonierenden Dreiklänge Erwähnung. Ihnen kommt freilich keine praktische Bedeutung zu (14).

Das Problem des Zusammenklangs dreier Töne hat die Theoretiker schon lange vor Lippius beschäftigt. Bereits F. Gaffurius (1451 - 1522) (15) hatte die Oktave nach der harmonischen Teilung in eine Quinte unten und eine Quarte oben (4:3:2), die Duodezim nach der arithmetischen Teilung in eine Oktove unten und eine Quinte oben (3:2:1) gegliedert. Die oben zitierte Teilung der Quinte geht auf Zarlino (16) zurück. Beide Theoretiker sahen im Dreiklang nicht lediglich eine Ansammlung von Tönen oder Intervallen, sondern versuchten, seine zahlenmäßigen Strukturen zu ergründen. Durch diese Beschränkung auf die rein mathematische Erfassung der Erfahrung, daß mehr als zwei Töne bei gleichzeitigem Erklingen in einem Konsonanzverhältnis zueinander stehen können, unterscheiden sich sowohl Gaffurius als auch

---

11) Pleiades musicae. Hrsg. von H. Grimm. Halberstadt: ^{2}1630.

12) Ac semper melior est trias harmonica, cujus basis imo substat loco, caeterae superiore. Nec non trias naturalis diffusa perpetuo est praestantior quam mollis diffusa.

13) Aucta trias harmonica est, cujus partes auctae sunt unisono composito seu octava, et vel quaedam vel omnes, ad variam magis et pleniorem harmoniam excitandam.

15) Practica musica. Mailand: 1496. Cap. III. S. 10.

16) Instituzioni harmoniche. Venedig: 1558. Cap. III. S. 31.

Zarlino von Lippius, der zwar die mathematischen Formulierungen von ihnen übernimmt, in den Vordergrund jedoch den Dreiklang als Klangeinheit stellt (17).

Da Alsted in seinen frühen Traktaten (18) weder die siebensilbige Solmisation noch die Dreiklangslehre in seine Darstellung einbezieht, liegt die Vermutung nahe, daß er die Musikschrift des Lippius erst nach 1613 kennengelernt hat. Denkbar wäre freilich auch die Möglichkeit, daß ihm ein Exemplar der "Synopsis" bereits 1612 während der Frankfurter Büchermessen, die er fast regelmäßig besuchte, zu Gesicht gekommen ist. Er hätte aber auch in diesem Falle die neue Lehre nicht mehr berücksichtigen können, da die Drucklegung der zweiten Schulschrift (Methodus. 1613) offenbar schon begonnen hatte und die Konzeption des darin enthaltenen Musiktraktats außerdem die Aufnahme der neuen Gedanken nicht zuließ.

Alsted hat die von Lippius entlehnte Dreiklangslehre erstmals in seiner 1620 publizierten philosophischen Enzyklopädie (19) vertreten. Der als "liber XVI" eingezogene Abschnitt über die Musik (cap. VII = De triade musica) wurde, um einen Anhang (Appendix) erweitert, in die späteren enzyklopädischen Werke (1630, 1649) übernommen.

Aus der Gegenüberstellung zweier zentraler Textstellen, die jeweils die Einleitung zur Dreiklangslehre in den Abhandlungen Alsteds und Lippius' bilden, werden die Unterschiede in der Anschauung der beiden Autoren ersichtlich:

Lippius	Alsted
Trias harmonica simplex et recta radix vera est unitrisona omnis harmoniae perfectissimae plenissimaeque, quae dari in mundo potest, sonorum etiam mille et millies mille, qui omnes referi posse debent ad	Trias harmonica est radix omnis harmoniae, quae excogitari potest. Potest appellari radix unitrisona, quippe quae constat ex tribus monadibus sive sonis et dyadibus totidem ... (20).

17) Vgl. C. Dahlhaus, Art. "Konsonanz-Dissonanz". In: MGG VII. Sp.1509 ff.
18) Elementale mathematicum. 1611. Methodus admirandorum mathematicorum. 1613.
19) Cursus philosophici Encyclopaedia. Herborn: 1620.
20) Enc. VII tom. S. 1202 b.

partes ejus in unisono simplici et composito, magni istius mysterii divinae solum adorandae Unitrinitatis imago et umbra (an ulla luculentior esse possit, nescio) (21).

Lippius begründet in seinen Ausführungen das symbolische Dreiklangsverständnis, indem er das Phänomen der drei gleichzeitig erklingenden Töne als Abbild der göttlichen Dreieinigkeit versteht. Theologisches Musikverständnis und musiktheoretische Betrachtung gehen in dieser fundamentalen Aussage ineinander über. Dagegen vermeidet Alsted in seinem Text jede Andeutung eines theologischen Gedankens. Er beschränkt sich vielmehr auf die Darstellung des rein musikalischen Sachverhalts. Die Gründe für diese im Vergleich zu Lippius nüchtern anmutende Auffassung des Dreiklangs erhellen aus den in anderem Zusammenhang bereits erörterten Besonderheiten des theologischen Musikverständnisses Alsteds (22). Die Untersuchung der einschlägigen Textstellen in den theologischen Schriften hatte gezeigt, daß Alsted streng unterscheidet zwischen der theologischen Deutung der Musik einerseits, durch die der Musikübung Einschränkungen auferlegt werden, sofern sie eine gottesdienstliche Aufgabe erfüllt, und der Betrachtung der theoretischen Grundlagen der Musik andererseits. Die prinzipielle Trennung von theologischem Musikverständnis und wissenschaftlich betriebener Musiklehre macht es unmöglich, dogmatisches Gedankengut auf eine Erscheinung zu übertragen, die außerhalb des theologisch-kultischen Bereichs steht. Für Alsted war es daher undenkbar, im Dreiklang ein Abbild des Dreieinigkeitsmysteriums zu erblicken. Die Ablehnung des symbolischen Dreiklangsbegriffes ist aus diesem Grunde für die Musikanschauung und für die Musiklehre Alsteds gleichermaßen aufschlußreich, da theologisches und wissenschaftliches Verständnis musikalischer Erscheinungsformen dadurch als selbständige Bereiche konstituiert werden, unter denen kein Abhängigkeitsverhältnis besteht.

Bei näherer Betrachtung der Dreiklangslehre wird deutlich, daß Alsted die neuen Vorstellungen ebenfalls in Beziehung zu den Lehren antiker Autoren zu setzen versucht. Er beruft sich insbesondere bei der Ableitung der Regeln für das gleichzeitige Erklingen zweier Töne (dyas musica), die dem Kapitel über die Dreiklangslehre vorangeht, auf Ptolemaios (23). Die In-

---

21) Vgl. Anm. 5.
22) Vgl. das Kapitel "Das Musikverständnis im engeren Sinne".
23) Harmonicorum libri tres. Hrsg. v. J. Wallis. Oxford: 1682.

tervallbestimmungen des Ptolemaios beruhten auf der Voraussetzung, daß die Richtigkeit der Proportionen von der Beurteilung sowohl durch das Gehör (auditus) als auch durch den Verstand (ratio) abhänge. Damit waren zwei antike Lehrmeinungen überwunden: die des Pythagoras (24), der die Vernunft als einziges zuständiges Erkenntnisvermögen angesehen hatte, sowie die des Aristoxenos (25), der dem Gehör den Vorrang einräumte. Die Stellungnahme Alsteds für Ptolemaios (26) ist ein Beweis mehr dafür, daß das Pythagoreische System, das während des ganzen Mittelalters unangefochtene Geltung besaß, immer mehr an Bedeutung verlor.

Im Zusammenhang mit der Dreiklangslehre interessiert vornehmlich, wie Alsted die Terzen behandelt. Während die Quinte als vollkommene Konsonanz bezeichnet wird, gelten die große und die kleine Terz als unvollkommene Konsonanzen. Beide Intervalle werden aufgrund ihrer charakteristischen Klangqualitäten unterschiedlich beurteilt. Die Beschreibung der Klänge mit Epitheta wie "freudig, lebhaft" für die große und "weich, sanft, traurig" für die kleine Terz (27) läßt deutlich den Dualismus der Dur-Moll-Tonalität anklingen, die sich in der Musikpraxis immer entschiedener durchsetzte (28).

Die Einzelheiten der Dreiklangslehre brauchen an dieser Stelle nicht wiederholt zu werden, da Alsted in allen Punkten (Klangeinheit, Umkehrung, Oktavverdoppelung) Lippius folgt (s.o.). Die Entsprechung zur Betrachtung

---

24) Fragmente der Vorsokratiker. Bd. I. Hrsg. v. H. Diehls. Berlin: 1954.

25) Harmonicorum elementorum libri tres. In: Meibomius, Antiquae musicae auctores septem. Bd. I. Amsterdam: 1652.

26) Hi duo judices (ratio - a priori; auditus - a posteriori) ut concurrant necesse est, sicut recte tradit Ptolemaeus. Falsus igitur Pythagoras, qui auditui, falsus et Aristoxenus, qui rationi hic nihil tribuendum existimavit. Enc. VII tom. S. 1201 b.

27) Post hanc ditonus seu tertia major dulci imperfectione concinit alacrius, vegetius, vivacius. Porro semiditonus seu tertia minor suavi quoque imperfectione concinit mollius, remissius, tristius. Enc. VII tom. S. 1202 a.

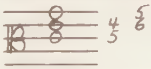
28) Den ersten Niederschlag fand die neue harmonische Denkweise in einem von S. de Caus verfaßten Traktat (Institution harmonique, divisée en deux parties. Frankfurt: 1615); hier wird die fünfte Stufe über dem Grundton als Dominante bezeichnet. Vgl. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im 9. - 19. Jahrhundert. Leipzig: 1898. S. 380 f.

der klanglichen Qualitäten der Terzen, bei deren Beurteilung dem Gehör die entscheidende Rolle zukam, bildet die Erläuterung der den Dreiklang bestimmenden Zahlengesetzmäßigkeiten, die nur auf mathematisch-rationalem Wege erfaßt werden können. Ausführlicher als Lippius geht Alsted dabei auf die Prinzipien der Intervallteilung ein.

Die Quinte, aus der der Dreiklang hervorgeht, kann "arithmetisch" oder "harmonisch" geteilt werden. Die Begriffe "arithmetische" und "harmonische" Teilung beziehen sich auf die jeweilige Zahlenreihe, die das Verhältnis der bei der Teilung entstandenen Intervalle zueinander mathematisch ausdrückt. Wird die Quinte in eine kleine Terz unten (Proportion 6 : 5) und eine große Terz oben (Proportion 5 : 4) geteilt, so ergibt sich für den auf diese Weise gebildeten Dreiklang die Zahlenfolge 6:5:4, da das mittlere Glied beiden Proportionen gemeinsam ist:

Die Zahlen 6 : 5 : 4 stellen eine arithmetische Reihe dar (nach der die Teilung benannt ist), denn die aufeinanderfolgenden Glieder haben immer die gleiche Differenz (1).

Wird die Quinte in eine große Terz unten (5:4) und eine kleine Terz oben (6:5) geteilt, so macht erst eine Erweiterung der Proportionen die Bildung einer Reihe möglich:



Da die kleinste gemeinsame Vielfache des mittleren Gliedes (4, 6) die Zahl 12 ist, müssen die Proportionen 5 : 4 zu 15 : 12 (große Terz) und 6 : 5 zu 12 : 10 (kleine Terz) erweitert werden, so daß für den Dreiklang die Reihe 15:12:10 entsteht. Diese Zahlenfolge wird als harmonische Reihe, die Teilung, aus der eine solche Reihe hervorgeht, als harmonische Teilung bezeichnet. Das in einer harmonischen Reihe ausgedrückte Verhältnis dreier Zahlen besagt, daß die Differenz zwischen der größten und der kleinsten Zahl den gleichen Wert ergibt wie die Summe der Differenzen zwischen der mittleren und der größten Zahl einerseits und der mittleren und der kleinsten Zahl andererseits (29). Die Differenz von 15 und 10, der größten und der kleinsten Zahl, ergibt 5; die Differenz von der mittleren zur größten und von der mittleren zur kleinsten Zahl ergibt 3 (15 - 12) bzw. 2 (12 -

---

29) Proportio musica seu harmonica est symmetria seu aequalitas concentuum, quae coalescit ex proportione arithmetica et geometrica, ita ut positis tribus terminis, quemadmodum maximus se habet ad minimum, sic differentia medii et maximi ad differentiam medii et minimi. Enc. VII tom. S. 1203 a.

10); die Summe beider Differenzen (3+2) ergibt den Wert der erstgenannten Differenz (5).

Die ausführliche Betrachtung der mathematischen Grundlagen der Dreiklangslehre läßt sich nicht allein auf das Bedürfnis Alsteds zurückführen, in Anlehnung an Ptolemaios sowohl die rationalen Aspekte als auch die sinnlichen Qualitäten (ratio et auditus) eines Phänomens zu untersuchen. Die Beschäftigung mit den Zahlengesetzmäßigkeiten muß vor allem im Zusammenhang mit der Auffassung der Musik als einer mathematischen Disziplin gesehen werden. Da Alsted die Musik als eine der Mathematik (Arithmetik) zugehörigen Wissenschaft definiert hatte (30), konnte er die Möglichkeit nicht unbeachtet lassen, die Anwendung mathematischer Prinzipien auf das gleichzeitige Erklingen dreier Töne zu demonstrieren. Die Betonung der für die Musik verbindlichen rationalen Grundsätze der Mathematik macht einen weiteren Gegensatz sichtbar, der zwischen der Auffassung Alsteds und Lippius' besteht. Mit der Entsymbolisierung des Dreiklangsbegriffs hatte Alsted die bei Lippius begegnende Überlagerung von theologischen und musikalischen Gedanken vermieden. Er unterstreicht darüber hinaus die prinzipielle Trennung von Fragen des theologischen Musikverständnisses und Gegenständen der Musiklehre durch die konsequente Einbeziehung der Dreiklangslehre in sein System wissenschaftlicher Begriffe und Relationen, das letztlich in keiner Abhängigkeit von theologischen Erwägungen steht.

Während es Alsted nicht gelungen war, die siebensilbigen Solmisationsmethoden systematisch einzuordnen, scheint die Dreiklangslehre bereits ein fester Bestandteil der Musiktheorie, wie sie als Gesamtheit im enzyklopädischen Traktat zur Darstellung kommt, zu sein. Anhand einiger Textstellen kann belegt werden, daß Alsted den Dreiklang nicht als abstrakten Begriff (trias harmonica) behandelt, sondern ihn in Beziehung zu anderen Teilen des Lehrgebäudes setzt.

Die Modi definiert Alsted in der Regel als eine Folge von Tönen in je bestimmter Oktavlage (31). Daneben findet sich eine weitere Begriffsbestimmung, in der nicht die skalenmäßige Anordnung der Töne im Oktavraum,

---

30) Musica est scientia mathematica subalternata arithmetica. Enc. VII tom. S. 1195 [a].

31) Modus musicus est octava per vocem affinem mediata. Enc. VII tom. S. 1205 [b].

sondern der Dreiklang als das wesentliche Kriterium für die Tonart bezeichnet wird (32). Eine auf dieser Grundlage theoretisch mögliche Gruppierung der Modi nach Dur- und Molltonarten wird jedoch nicht vorgenommen.

Der Dreiklang spielt außerdem eine wichtige Rolle für die Melodiebildung. Alsted betrachtet ihn als Ausgangspunkt für die unterschiedlichen melodischen Wendungen bzw. Figuren (ornamenta), für die Thematik kontrapunktischer Formen (fuga) und für die Schlußformeln (clausula) eines Musikstücks (33). Weiterhin bemerkt Alsted, daß die Kontrapunktlehre auf dem Fundament der Zwei- und Dreiklänge beruhe (34). An dieser Stelle wird deutlich, daß die polyphone Satzweise, in der die selbständige, lineare Führung jeder einzelnen Stimme verlangt wurde, ihre Vorrangstellung bereits an das durch den Dreiklang repräsentierte harmonische Prinzip verloren hatte.

Obwohl die Grundsätze der Dreiklangslehre auf solche Weise Eingang in die Intervall-, Tonarten- und Kontrapunktlehre gefunden haben, macht sich bei näherer Betrachtung doch eine merkwürdige Ambivalenz in der systematischen Stellung des Dreiklangsbegriffs bemerkbar. Wie die nachfolgenden Ausführungen zeigen, läßt sich das Verhältnis des Dreiklangs weder zur polyphonen noch zur harmonischen Satztechnik eindeutig bestimmen.

1. In der Einleitung zur Dreiklangslehre erklärt Alsted, der Dreiklang bestehe aus drei Intervallen, nämlich aus zwei Terzen und einer Quinte (35). Der Sinn dieser heute nicht mehr geläufigen Vorstellung erhellt aus ihrem Zusammenhang mit dem der Kontrapunktlehre eigentümlichen stimmigen Denken. Jeder einzelne der drei Töne zeichnet sich - als Bestandteil einer

---

32) Modus simplex est, in quo una tantum dominatur trias harmonica cum sua octava, ob textum et affectum simpliciorem. Enc. VII tom. S. 1205^{b}.

33) Omnis modus simplex ex sua propria quique triade harmonica dat cantilenae harmonicae praecipua ornamenta, fugas scilicet et clausulas proprias, primarias, secundarias et tertiarias, quibus deinde accedere possunt interdum peregrinae ex triade aliena dummodo bene quadrent. Enc. VII tom. S. 1206^{b}.

34) Quodnam sit fundamentum contrapuncti musici? Dyas et trias harmonica. Enc. VII tom. S. 1210^{b}.

35) Trias musica est, quae oritur ex tribus sonis et totidem dyadibus. Enc. VII tom. S. 1202^{b}. Vgl. Anm. 8.

melodischen Linie gesehen - dadurch aus, daß er zu jedem anderen Ton im Konsonanzverhältnis steht. Indem Alsted diese in den Regeln des doppelten Kontrapunkts formulierte Forderung nach durchgängiger Konsonanz der Stimmen untereinander auf den Dreiklang überträgt, gerät er in Widerspruch zu dem Prinzip der Klangeinheit, das den Dreiklang als von Stimmführungsproblemen unabhängiges, allein durch klangliche Merkmale charakterisiertes Gebilde bestimmt (s.o.).

2. Alsted läßt, ebenso wie Lippius, nicht nur die Oktavversetzung, sondern auch die Oktavverdoppelung aller Dreiklangstöne zu. Wird nun der Grundton eines Dreiklangs verdoppelt, so ergibt sich aus dem daraus entstandenen Intervallverhältnis eine neue Schwierigkeit, da außer den beiden Terzen und der Quinte des Grundakkords auch die Quarte berücksichtigt werden muß.

Die Quarte unterliegt jedoch voneinander abweichenden Beurteilungen, denn sie wird sowohl als Konsonanz als auch als Dissonanz angesehen. In dem Abschnitt über die Zweiklänge zählt Alsted das Quartintervall zu den Konsonanzen. Er stellt die Quarte auf eine Stufe mit der Oktave, der Quinte, den Sexten und den Terzen (36). Auch die Kontrapunktlehre enthält einen Absatz, in dem die Quarte als Konsonanz bezeichnet wird: das Verbot der Parallelbewegung konsonanter Intervalle (dyades consonantes perfectae) gilt für die Oktave, die Quinte und die Quarte (37).

In krassem Gegensatz zur Auffassung der Quarte als Konsonanz, die durch die vorstehenden Erläuterungen belegt wurde, steht die ebenfalls in der Zweiklangslehre begegnende Einstufung des gleichen Intervalls als Dissonanz. Bei der Aufzählung der konsonanten Intervalle nennt Alsted den Einklang, die Terz, die Quinte, die Sexte und die Oktave, während er außer der Sekunde und der Septime auch die Quarte als dissonantes Intervall erwähnt (38).

Schließlich findet sich an einer anderen Stelle der Kontrapunktlehre die Be-

---

36) Dyades simplices consonantes sunt septem, videlicet octava, quinta, quarta, ditonus, semiditonus, sexta major, sexta minor. Enc. VII tom. S. 1201 [b]. - Tum quarta sua perfectione etiam consonat graviori tinnitu. Enc. VII tom. S. 1202 [a].

37) Unisonus simplex post unisonum simplicem, octava post octavam, quinta post quintam, quarta post quartam ascendendo et descendendo non ponuntur. Enc. VII tom. S. 1204 [a].

38) Concordantiae sunt duodecim, 1,3,5,6,8,10,12,13,15,17,19,20 ... Discordantiae sunt novem, videlicet 2, 4, (!), 7,9,11,14,16,18,21 ... Enc. VII tom. S. 1202 [a].

stimmung, daß die Quarte nur in zwei besonderen Fällen als Konsonanz betrachtet werden darf: a) wenn Baß und Diskant eine Oktave auseinander liegen, soll die Mittelstimme die Quarte unter dem Diskant zugewiesen bekommen; b) wenn die Außenstimmen in Sextparallelen geführt werden, soll die Mittelstimme ebenfalls den Quartabstand zur Oberstimme einhalten. Die einfache, "unverbundene" Quarte gilt dagegen als Dissonanz (39).

Die in den aufgeführten Beispielen erkennbare Unsicherheit hinsichtlich der Einordnung der Quarte läßt es zweifelhaft erscheinen, daß Alsted die daraus erwachsenden Konsequenzen für die Dreiklangslehre überschaut hat.

Sofern er den Dreiklang im oben referierten Sinne der Kontrapunktlehre auffaßt, bringen Umkehrungen und die Oktavverdoppelung des Grundtones keine Probleme mit sich, da die entstehenden Quartintervalle in jedem Fall Konsonanzen sind. Wird der Betrachtung jedoch die Vorstellung des Dreiklangs als aus dem Stimmverband herausgelöste Klangeinheit zugrunde gelegt, so verlangt insbesondere die Oktavverdoppelung des Grundtons (trias aucta) eine Entscheidung darüber, ob die Quarte als konsonantes oder als dissonantes Intervall verstanden werden soll, da von diesem Urteil die rein theoretische Auffassung des Akkords abhängt. Den beiden in der Zweiklangslehre begegnenden Definitionen der Quart zufolge könnte der aus dem Dreiklang abgeleitete 4-tönige Akkord (z.B. c-e-g-c') sowohl als dissonanter wie auch als konsonanter Klang bestimmt werden.

Alsted hat auf diese Schwierigkeiten nicht aufmerksam gemacht, und er hat auch nicht versucht, die Widersprüche innnerhalb des Systems zu beseitigen. Obwohl bereits Wechselbeziehungen zwischen der Dreiklangslehre und anderen Systemteilen bestehen, bleibt die systematische Stellung des Dreiklangs unklar, da er mit unterschiedlichen Begründungen sowohl für das polyphone als auch für das harmonische Prinzip in Anspruch genommen wird.

---

39) Porro diatessaron consonantia, etsi simpliciter ducta sit dissona, conjuncta tamen concordi commixtioni concors efficitur et duobus locis admittitur: 1. quando bassus et discantus octava distant, vox media sive tenor, in quartam sub discanto disposita, optime concordat. 2. cum bassus et discantus procedunt per unam vel plures sextas vox media tertiam semper ad bassum, observans, in acutum concordabit. Enc. VII tom. S. 1211 [a].

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch dar, einen Beitrag zur Erkenntnis der Musikanschauung und Musiklehre Johann Heinrich Alsteds zu leisten. Im Verlauf der Untersuchung hat sich herausgestellt, daß die Ausführungen des Polyhistors sich hinsichtlich der Originalität und des Umfangs des dargebotenen Stoffs nicht wesentlich von denjenigen früherer oder zeitgenössischer Theologen und Musikschriftsteller unterscheiden. Während Alsted das theologische Musikverständnis auf der Grundlage der Lehre Calvins entwickelte, machte er die Gedanken der Theoretiker Puteanus und Lippius (Solmisation und Dreiklangslehre) zu den wichtigsten Bestandteilen seiner Musiklehre. Die Besonderheiten seiner Musikbetrachtung durften deswegen nicht in den einzelnen Gedanken und Fakten, die zu den materialen Voraussetzungen jeder mit musikalischen Problemen befaßten Abhandlung gehören, gesucht werden. Vielmehr deutete sich die Eigenständigkeit des Autors in der systematischen Darstellungweise der enzyklopädischen Werke und insbesondere im Verhältnis der Bereiche Musikanschauung - Musiklehre - Musikübung zueinander an.

Den hauptsächlichen Inhalt der Aussagen zum theologischen Musikverständnis bildete einerseits die Beschäftigung mit dem Ursprung, dem Wesen und den Wirkungskräften der Musik, andererseits die Auseinandersetzung mit der Kirchenmusik und ihrer Stellung im Gottesdienst der reformierten Kirche. Alsted versteht die geistliche Musik als einen in sich geschlossenen Bereich der musikalischen Praxis, der strengen theologischen Kriterien genügen muß und keine Möglichkeiten für die Entfaltung künstlerisch-musikalischer Fähigkeiten bietet. Der ohne instrumentale Begleitung ausgeführte Kirchengesang soll lediglich der Verherrlichung des Schöpfers sowie der Andacht und geistlichen Erbauung der Gemeinde dienen. Die kunstvolle mehrstimmige Musik und das Instrumentenspiel werden, da sie aufgrund ihrer ästhetischen Qualitäten die Aufmerksamkeit der Gläubigen auf sich ziehen und dadurch die gottesdienstliche Handlung stören, von der kirchenmusikalischen Praxis ausgeschlossen.

Auch die weltliche Musik wird in die theologischen Erwägungen einbezogen. Auf sie werden die theologischen Vorbehalte, die das Bild der geistlichen Musik bestimmten, jedoch nicht in voller Schärfe übertragen. Alsted beschränkt sich darauf, die Musikliebhaber an den göttlichen Ursprung und an den Endzweck ihrer Kunst zu erinnern. Der Einzelne trägt die Verantwortung dafür, daß die als Gottesgabe verstandene Musik nicht durch "ästhetischen Mißbrauch" entweiht wird.

Die dem theologischen Verstehen und Deuten der Musik zugrundeliegende

Konzeption hat Alsted bereits in seinen frühen theologischen Schriften (z.B. Theologia naturalis. 1615) entworfen. Sie wurde ohne erkennbare Modifikationen in die späteren theologischen Publikationen ebenso wie in die enzyklopädischen Werke übernommen.

Die Musiklehre erscheint in den Darstellungen Alsteds als eine der Mathematik untergeordnete wissenschaftliche Disziplin. Der Autor befaßt sich in erster Linie mit den Grundlagen und Voraussetzungen der musikalischen Erscheinungsformen und versucht, ein umfassendes Wissen über die Musik zu vermitteln. Darüber hinaus liefert er inhaltsreiche Beiträge zu einer Reihe von speziellen musiktheoretischen Fragen, unter denen die Ausführungen zur Solmisation und zur Dreiklangslehre einen hervorragenden Platz einnehmen.

Außer der Somisation mit 6 Silben, die seit Guido von Arezzo den musikalischen Elementarunterricht beherrscht hatte, finden auch die Vorschläge jüngerer Autoren (Puteanus, Mostart) zur Einführung siebensilbiger Solmisationsreihen in den Enzyklopädien Alsteds Berücksichtigung. Das Argument, eine mit sieben Silben den Oktavraum ausfüllende Solmisationsreihe würde den Schülern die Mühen der mit dem überkommenen Hexachordsystem verbundenen Mutation ersparen, läßt eine pädagogische Intention erkennen, die Alsted selbst jedoch dadurch infrage stellt, daß er sich mehrfach als Anhänger der traditionellen sechssilbigen Solmisationsmethode ausweist.

In der Dreiklangslehre bot sich dem Polyhistor eine Gelegenheit, seine Behauptungen über den wissenschaftlichen Charakter musiktheoretischer Erörterungen unter Beweis zu stellen. Er erläuterte in diesem Zusammenhang die Beziehungen zwischen mathematischen Prinzipien und musikalischen Phänomenen: die Tatsache des gleichzeitigen Erklingens dreier Töne fand ihre Entsprechung in mathematisch formulierbaren Gesetzmäßigkeiten. Den beiden Grundformen des Dreiklangs wurden arithmetische (Molldreiklang) und harmonische (Durdreiklang) Zahlenreihen zugeordnet.

Ebenfalls in der Dreiklangslehre ergab sich ein Berührungspunkt zwischen der musiktheoretischen Betrachtung und der theologischen Grundhaltung Alsteds. Während J. Lippius, dessen Abhandlung die Vorlage für die enzyklopädischen Traktate bildete, den Dreiklang zum Symbol der göttlichen Dreieinigkeit erhoben hatte, führte Alsted den Begriff "trias harmonica" als rein musiktheoretischen Terminus ein. Diese Entsymbolisierung des Dreiklangsbegriffs zeigte mit aller Deutlichkeit, daß Alsted keine Überschneidung von musikthoretischen und theologischen Gedankengängen duldete und damit das theologische Musikverständnis gegen die Musiklehre in ähnlicher Weise absetzte wie die kirchenmusikalische Praxis gegen die weltliche Musikübung.

Gegenüber der von Anfang an fest gefügten theologischen Musikauffassung gewinnt die Musiklehre erst im Laufe eines Jahrzehnts (1611 - 20) klare Umrisse. Ausgehend von unselbständigen, in sich widersprüchlichen Schulschriften gelangte Alsted in seinen enzyklopädischen Traktaten zu einer neuen Darstellungsweise und zur Einbeziehung der Musik in das System der enzyklopädischen Disziplinen.

IV. VERZEICHNISSE

1. Verzeichnis der Schriften Alsteds

Vereinzelte oder ausführliche Angaben zu Werken Alsteds finden sich in fast allen Schriften, die im ersten Kapitel dieser Arbeit besprochen worden sind. Die folgenden Bibliographien seien als besonders reichhaltige Quellen hervorgehoben:

Draudius, Georg:	Bibliotheca classica, sive Catalogus officinalis ... Supplementum, ab anno 1611 usque ad annum 1625 inclusive ... Frankfurt: 1625.
Niceron, R. P.:	Memoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la republique des lettres. Bd. 41 (S. 298-311). Paris: 1740.
Georgi, Theophil:	Allgemeines europäisches Bücherlexikon. (T. 1-5; Suppl. 1-3). Leipzig: 1742-1758.
Vogel, Chr.D.:	Archiv der Nassauischen Kirchen- und Gelehrtengeschichte. (Bd. 1, S. 147-164). Hadamar & Coblenz: 1818.
Nebe, A.:	Johan (!) Henrich Alsted. In: Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung. Bd. 10 (S. 118-130). Wiesbaden: 1870.
Roth, F.W.E.:	Johann Heinrich Alsted (1588-1638). Sein Leben und seine Schriften. In: Monatshefte der Comenius-Gesellschaft IV, 1895 (S. 29-44).

Den Mitteilungen aller angeführten Autoren muß mit gewissen Vorbehalten begegnet werden, da fast ausschließlich Sekundärliteratur die Grundlage der betreffenden Verzeichnisse bildet. Während Draudius und Georgi von den Meßkatalogen, Buchhändler- und Verlegerverzeichnissen ihrer Zeit ausgingen, standen Vogel außer diesen Vorarbeiten auch die Herborner und Wiesbadener Bibliotheksbestände zur Verfügung. Seine Bibliographie

muß, abgesehen von einigen verschleppten Fehlern, als vorbildliche Leistung bezeichnet werden, was schon daraus ersichtlich ist, daß Nebe und Roth den Werkkatalog nur um einen Titel bereichern konnten (Nr. 48), zugleich aber einen anderen (Nr. 54) übersehen haben, der bei Vogel wie auch bei Georgi, Niceron und Draudius bereits angeführt war. Zu diesen Mängeln gesellen sich bei allen genannten Autoren Ungenauigkeiten in der Wiedergabe der Titel und vor allem in der Auflagenbezeichnung, so daß die Werkverzeichnisse bestenfalls der Orientierung über Verbreitung und Kenntnis der Schriften Alsteds in verschiedenen Epochen dienen können.

In das vorliegende Verzeichnis sind - mit Ausnahme weniger anderweitig belegter Titel - alle in den bedeutendsten deutschen und ausländischen Bibliotheken nachweisbaren Schriften Alsteds aufgenommen worden. Als Ausgangspunkt standen die reichhaltigen Nachweise des Preussischen Gesamtkatalogs (GK) (1) zur Verfügung, die durch Einbeziehung der Herborner und Wiesbadener Bestände ergänzt und bestätigt werden konnten. Daneben werden als Fundorte weitere Bibliotheken genannt, deren Bestände nicht durch den GK erfaßt sind.

Zur Anlage des Verzeichnisses sei bemerkt, daß als Ordnungsprinzip die alphabetische Abfolge der Titel nach Stichwörtern gewählt wurde. Für diese Wahl war neben dem Vorteil des schnellen Auffindens innerhalb der alphabetischen Reihe auch die Tatsache ausschlaggebend, daß die von früheren Autoren verwendete chronologische Anordnung fast immer an der verwirrenden Vielfalt der zum Teil auch im Titel unterschiedenen Auflagen gescheitert ist. Die falsche Einordnung von Werken, deren erste Ausgabe noch unbekannt war, schaffte zusätzliche Verwirrung (2).

Integrierender Bestandteil des Verzeichnisses ist ein umfangreicher Verweisungsapparat, der zunächst deswegen erforderlich wurde, weil ältere Autoren häufig Teile eines Titels isolierten und als selbständige Schriften ausgaben (3). Die Beziehung zu den "echten" Titeln geht dabei ebenso verloren wie bei der bibliographischen Trennung der zahlreichen Teildrucke von den zugehörigen Hauptwerken (4).

---

1) Gesamtkatalog der Preussischen Bibliotheken mit Nachweis des identischen Besitzes der Bayerischen Staatsbibliothek in München und der Nationalbibliothek in Wien. Hrsg. von der Preussischen Staatsbibliothek. Bd. III. Berlin: 1933.

2) Nebe und Roth geben z.B. für das Compendium logicae harmonicae (Nr. 3) als Erscheinungsjahr der ersten Auflage 1613 an, während Georgi das gleiche Werk auf 1623 setzt.

3) Niceron und Jöcher halten z.B. das Memoriale biblicum für die erste Ausgabe der Philomela theologico-philosophica (Nr. 35).

Außerdem tauchen diese Fehlerquellen auch in Bibliothekskatalogen auf, wobei selbst der GK keine Ausnahme macht. Umso dringlicher war demnach die Aufgabe, alle Pseudo-Titel richtig zuzuordnen und sie mittels eines Systems von Verweisungen zu erschließen.

In der chronologischen Liste der Alstedschen Werke werden die Titel stark gekürzt aufgeführt, da es hier lediglich darum geht, die Erstauflagen zusammenzustellen und eine Vorstellung von der schriftstellerischen Produktivität Alsteds zu vermitteln.

In dem Verzeichnis werden folgende Siglen verwendet:

A. = Augsburg. Staats- und Stadtbibliothek.
BM. = British Museum. General Catalogue of printed books. Bd. IV. London: 1965.
Br. = Braunschweig. Stadtarchiv und Stadtbibliothek.
Bu. = Budapest. Országos Széchényi Könyvtár.
E. = Erlangen. Universitätsbibliothek.
F. = Frankfurt a. Main. Stadt- und Universitätsbibliothek.
GK. = Gesamtkatalog der Preussischen Bibliotheken.
Ham. = Hamburg. Staats- und Universitätsbibliothek.
Han. = Hannover. Niedersächsische Landesbibliothek.
He. = Herborn. Bibliothek des Theologischen Seminars.
P. = Paris. Bibliothèque Nationale.
S. = Stuttgart. Württembergische Landesbibliothek.
Wi. = Wiesbaden. Hessische vormals Nassauische Landesbibliothek.
Wo. = Wolfenbüttel. Herzog August Bibliothek.

---

4) Vgl. Consilium de copia rerum et verborum, Teildruck aus Consiliarius academicus ... (Nr. 7); Septem artes liberales, Teildruck aus Cursus philosophici Encyclopaedia (Nr. 14) usw.

Septem artes liberales.
s. Cursus philosophici Encyclopaedia.

Christlicher und wolbegründeter Bericht von der künfftigen tausend-jährigen Glückseligkeit.
s. Diatribe de mille annis apocalypticis.

La chronologie des livres du Vieux et du Nouveau Testament.
s. Philomela theologico-philosophica.

The Beloved City, or the Saints reign on earth a thousand yeares.
s. Diatribe de mille annis apocalypticis.

1. Clavis artis Lullianae et verae logices duos in libellos tributa.

Straßburg: Zetzner 1609. GK. He.
^{2}1633. GK. S.
^{3}1652. GK. A. Han.

Darin: Novum speculum logices minime vulgaris.

2. Compendium grammaticae latinae Mauritio-Philippo-Rameae, harmonice conformatae et succincta methodo comprehensae.

Herborn: Corvinus 1610. GK.
^{2}1613. GK. He. Wi.

Compendium lexici philosophici.
s. Compendium philosophicum.

3. Compendium logicae harmonicae.

Herborn: Corvinus 1615. GK. (1).
^{2}1623. GK. He. Wi.

Teildruck: Nucleus logicae complectens praxin artis nobilissimae.

Herborn: 1623. GK. He. Wi.

---

1) Nebe, v.d. Linde und Roth geben als Erscheinungsjahr der ersten Auflage irrtümlich 1613 an.

4. Compendium philosophicum exhibens methodum, definitiones, canones, distinctiones et quaestiones per universam philosophiam.

Herborn: Corvinus & Muderspach 1626. GK.He.Wi.
Darin: Compendium musicae. (S. 1132-1158).

Teildruck: Compendium lexici philosophici.

Herborn: 1626. GK.He.Wi.

5. Compendium I. systematis logici, de septem instrumentorum logicorum architectura et fabrica; II. gymnasii logici, de applicatione instrumentorum logicorum dianoetica et mnemonica, uno libro explicati.

Herborn: Corvinus 1611. GK.Han.S.Wi.

6. Compendium theologicum, exhibens methodum ss. theologiae octo partibus absolutam, et tribus indicibus instructam.

Hanau: Eifrid 1624. GK.He.

7. Consiliarius academicus et scholasticus, id est, methodus formandorum studiorum.

Straßburg: Zetzner 1610. GK.
[2]1627. GK.Wo. (2).

Teildruck: Consilium de copia rerum et verborum.
Straßburg: 1610. GK.

Consilium Clenardi de discenda lingua latina.
s. Panacea philosophica.

Consilium de copia rerum et verborum.
s. Consiliarius academicus et scholasticus.

Consilium de locis communibus recte adornandis.
s. Orator sex libris informatus.

Criticus de infinito harmonica philosophiae Aristotelicae, Lullianae et Rameae.
s. Panacea philosophica.

---

2) Der Titel der zweiten Auflage ist etwas verändert: "Consiliarius academicus, id est ...".

8. Definitiones theologicae secundum ordinem locorum communium traditae.

Frankfurt: Eifrid 1626. GK. Han. He.
Hanau: Eifrid 1631. GK. S.

9. Delineatio locorum communium specialis politicae Germaniae.
In: Politica specialis gemina. Prior Polonica: opus posthumus B. Keckermanni. Posterior Germanica: Studio J. H. Alstedi (3).

Hanau: Antonius 1611. GK. Wi. Wo.

10. Diatribe de mille annis apocalyticis.

Frankfurt: Eifrid 1627. GK. Wo.
^{2}1630. GK. He. S. Wi.

Übers.: Christlicher und wolbegründeter Bericht von der künfftigen tausend-jährigen Glückseligkeit der Kirchen Gottes auff dieser Erden ... verdeutschet durch Sebastianum Francum.

o. O.: 1630. GK. Br.

The Beloved City, or the Saints reign on earth a thousand years, asserted, and illustrated ... Faithfully Englished; with somme occasionall notes (by William Burton), etc.
London: 1643. BM.

11. De manducatione spirituali ... dissertatio.

Genf: Berjon 1630. GK.
Darin: De Ecclesia.

12. Distinctiones per universam theologiam, sumtae ex canone sacrarum literarum et classicis theologicis.

Frankfurt: Eifrid 1626. GK. F.
^{2}1630. GK. He.

---

3) v. d. Linde führt einen Teildruck des Alstedschen Beitrags von 1611 an.

De Ecclesia.
s. De manducatione spirituali ... dissertatio.

13. Elementale mathematicum, in quo mathesis methodice traditur per praecepta brevia, theoremata perspicua, commentaria succincta.

Frankfurt: Hummius 1611. GK.Wo.
1640. GK.

Darin: Elementale musicum (Tom. VI. S. 287-312). (4).

14. Cursus philosophici Encyclopaedia libris XXVII complectens universae philosophiae methodum.

Herborn: Corvinus 1620. GK.He.Wi.Wo.

Darin: Liber decimus quartus, in quo Musica (Sp. 1533-70).
Teildruck: Septem artes liberales (5).
Herborn: 1620. GK.Wo.

15. Encyclopaedia septem tomis distincta (6).

Herborn: Corvinus & Muderspach 1630. GK.Wi.Wo.
Darin: Liber vigesimus, in quo explicatur musica (S. 1195-1211).
Liber trigesimus, sectio sexta, in qua delineatur musica organica (S. 1924-1927).

---

4) Seit Forkel und Gerber taucht in der Musikbibliographie und -lexikographie immer wieder die Annahme auf, Birchenshas "Templum musicum ..." sei eine Übersetzung des im Elementale enthaltenen Musiktraktates. Der Textvergleich sowie entsprechende Bemerkungen im Vorwort der englischen Ausgabe zeigen dagegen, daß Birchensha als Vorlage den enzyklopädischen Traktat Alsteds (vgl. Nr. 15 und 16) benutzt hat.

5) Abweichend von der geläufigen Einteilung zählt Alsted die folgenden Fächer zu den artes liberales: 1. Lexicographia; 2. Grammatica; 3. Rhetorica; 4. Logica; 5. Poetica; 6. Oratoria; 7. Mnemonica. Auf dem Titelblatt des Teildrucks, der offenbar den Bedürfnissen des Schulunterrichts Rechnung tragen sollte, ist vermerkt: "(artes liberales) ... sic excusae, ut separatim possint compingi".

6) v.d. Linde gibt folgende Anmerkung: "Das Werk muß gut verkauft worden sein, denn als Andreas Rostmann 1660, von Wien aus, die Pflichtexemplare von Pasors Lexicon für die Kantzley verlangte, erkundigte er sich zugleich danach, 'ob und wie baldt des Alstedij Encyclopaedia wirdt aufgelegt werden'." Birchenshas Übersetzung ("Templum musicum") erschien 1968 als Reprint.

Übers.: Templum musicum, or the musical synopsis of ... J.A. Alstedius, being a Compendium of the Rudiments both of the mathematical and practical part of Musick ... Faithfully translated out of Latin by John Birchensha.
London: 1664. BM.

16. Scientiarum omnium Encyclopaedia ... Opus non tantum postrema autoris manu limatum ad unguem, sed etiam diligenter expurgatum (7).

Lyon: Huguetan & Ravaud 1649. GK. Han.
Darin: Liber vigesimus, in quo explicatur musica. (S. 612-633).
Liber trigesimus, sectio sexta, in qua delineatur musica organica. (S. 687-690).

17. Epistula ad Josuam von der Tann.
In: (Morsius, J.): Consilia trium celeberrimorum seculi nostri virorum, Ignatii Hannielis, Hugonis Grotii et Johannis Henrici Alstedii, de politico studio instituendo, edita ex museio Joachimi Morsii.
o.O.: 1636. GK. Wo.

Crenius, Th.: De eruditione comparanda in humanioribus ... Tractatus.
Leyden: 1699. Wien.

18. Flores theologici.
Basel: 1608 (8).

19. Grammatica latina in usum scholae Albensis.
Alba Julia: 1635. Bu.
^{2}1642. Bu.

---

7) Es handelt sich hierbei um einen inhaltlich unveränderten Nachdruck der "Encyclopaedia VII tomis distincta" von 1630. Während Georgi nur das Erscheinungsjahr mit 1640 falsch angibt, korrumpieren Vogel und Nebe auch den Ortsnamen, indem sie statt Lugduni (Lyon) Lugduni-Batavorum (Leyden) mit der falschen Jahreszahl 1640 verzeichnen.

8) Das Werk war bibliographisch nicht nachzuweisen. Nur in dem genannten Brief Alsteds an Chr. Beckmann taucht der Titel auf: "Hoc nomine publici Juris feci Flores Theologicos, dum Basilea agerem." Roth datiert, in Anlehnung an Nebe, den Brief falsch mit "19. Febr. 1611" (statt 11. März 1611.)

20. Latium in nuce, id est Rudimenta lexici latini.
Alba Julia: 1635. Bu.
^{2}1648. Bu.

21. Lexicon theologicum, in quo sacrosanctae theologiae termini dilucide explicantur iuxta seriem locorum communium. Accedit necessaria monitio de lectione novi testamenti.
(Frankfurt): Hummius 1612. GK. Wo.
Hanau: Eifrid 1620. GK. S.
1634. GK. E. S.

22. Praecognitorum theologicorum libri duo naturam theologiae explicantes et rationem studii illius plenissime monstrantes.
Frankfurt: Hummius 1614. GK. P.
Hanau: Eifrid ^{2}1623. GK. He.
(2. Auf.: Methodus ss. theologiae octo libris tradita. I.)

23. Loci communes theologici, perpetuis similitudinibus illustrati.
Frankfurt: Eifrid 1630. GK. S.
^{2}1653. P.

24. Logica theologica.
Frankfurt: Eifrid 1625. GK. Han.
^{2}1629. GK. S.

Memoriale biblicum et oeconomia bibliorum.
s. Philomela theologico-philosophica.

25. Metaphysica tribux libris tractata.
Herborn: Corvinus 1613. GK. Han. Wi.
^{3}1616. GK. Wi. Wo.
^{4}1622. GK. He. Wi.
^{5}1631. GK. Wi. (9).

---

9) Die Auflagenbezeichnungen sind original. Eine 2. Auflage war nirgends nachzuweisen.

26. Methodus admirandorum mathematicorum complectens novem libros matheseos universae.
Herborn: Corvinus 1613. GK. Wi.
^{2}1623. (10) GK. Wi.
^{3}1641. GK. Wi.
^{4}1657. GK. Wi.

Darin: Liber octavus musicam quatuor libris pertractatam ob oculos ponens. (S. 439-461).

27. Methodus universae matheseos.

In: Witekind, Hermann: Logistica. 1612. GK.

28. Methodus ss.theologiae in sex libros tributa.
Offenbach: Hummius 1611. GK. E. He. S.
Hanau: Eifrid ^{2}1619. GK. E.
^{3}1634. GK. Br.

29. Methodus sacrosanctae theologiae octo libris tradita (11) in quorum:

I. Praecognita.
II. Theologia naturalis.
III. Theologia catechetica.
IV. Theologia scholastica.
V. Theologia casuum.
VI. Prophetica.
VII. Acroamatica.

Accessit index capitum, rerum et verborum locupletissimus.

Hanau: Eifrid 1623. GK. He.
^{2}1634. GK. S.

---

10) Von der 2. Auflage an heißt es im Titel: "Methodus ... novem libris exhibens universam mathesin ...".

11) Unter diesem Titel faßte Alsted die wichtigsten theologischen Schriften, die er bis 1623 veröffentlicht hatte, zusammen. "Methodus ss. theologiae" ist demnach, im Gegensatz zu Nr. 28, keine selbständige Publikation, sondern fungiert nur als "Reihentitel". Der mit "Methodus ..." intitulierte Band (1623, ^{2}1634) enthält tatsächlich nur die "Praecognitorum ...libri II" (Nr. 22). Daraus, daß die beiden Teile der "Praecognitorum ...libri II" in der Titelaufzählung gemeinsam unter "I. Prae-

Necessaria monitio de lectione novi testamenti.
s. Lexicon theologicum

30. Musica hebraica.
Heidelberg: 1608 (12).

Nucleus logicae complectens praxin artis nobilissimae.
s. Compendium logicae harmonicae.

L'oeconomie des livres du Vieux et du Nouveau Testament.
s. Philomela theologico-philosophica.

31. Orator sex libris informatus.
Herborn: Corvinus 1612. GK. He. Wi. (13)
^{3}1616. GK. He. Wi.

Teildruck: Consilium de locis communibus recte adornandis.
Herborn: 1612.

32. Panacea philosophica; id est, facilis, nova, et accurata methodus docendi et discendi universam encyclopaediam.
Herborn: Corvinus 1610. GK. Han. Wi.

Darin: Criticus de infinito harmonico philosophiae Aristotelicae, Lullianae et Rameae.

Consilium Clenardi de discenda lingua latina.

---

cognita" aufgeführt sind, resultiert das Fehlen der Ziffer VIII auf dem Titelblatt ("... octo libris tradita").

12) Auch von dieser frühen Schrift war kein Exemplar nachzuweisen. Lediglich der Titel kann hier erstmals mitgeteilt werden, wie er sich in einem Brief des ungarischen Bibelübersetzers Albert Molnar vom 18. Oktober 1609 an Alsted findet: "Caeterum astendit mihi ... Specimen Musicae Hebraicae a te Heidelberga edita ..." (Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden. Abt. 95, 320 ^{II}, 8 ^{r}) Die Gedanken, die Alsted vermutlich in diesem Bändchen niedergelegt hatte, bildeten wohl auch die Grundlage für die einschlägigen Kapitel der späteren theologischen Werke (Theologia prophetica. Pars I. S. 382; Praecognitorum ... libri II. Liber II, cap. CXV. S. 482 f. 489; Triumphus bibliorum sacrorum. Cap. XVI, S. 148-155).

13) v. d. Linde setzt eine "editio sec." auf 1614, ohne jedoch Belege beibringen zu können.

33. Paratitla theologica, in quibus vera antiquitas et phraseologia sacrarum literarum et patrum ... illustratur.
Frankfurt: Eifrid 1626. GK.A.He. (14)

34. Pentateuchus Mosaica et Pleias apostolica, id est quinque libri Mosis, et septem epistolae catholicae breviculis notationibus illustratae.
Herborn: Corvinus & Muderspach 1631. GK.He.Wi. (15)

35. Philomela theologico-philosophica, recitans fundamenta pietatis et humanitatis. Id est I. memoriale biblicum, II. oeconomia bibliorum, III. trivium philosophiae. (16).
Herborn: Corvinus 1620. GK.Han.S.Wi.

Corvinus & Muderspach ^{2}1627. GK.Han.P.Wi.Wo.

Übers.: L'oeconomie des livres du Vieux et du Nouveau Testament. Trad. par I.M.P.
Haag: 1693.

La chronologie des livres ...
Haag: 1693.

36. Philosophia digne restituta: libros quatuor praecognitorum philosophicorum complectens.
Herborn: Corvinus 1612. GK.He.Wi.

Physica harmonica.
s. Systema physicae harmonicae.

37. Prodromus religionis triumphantis. In quo methodice repetuntur et breviter examinantur libri VI de vera religione; quorum primus a

---

14) Bei Georgi steht die nicht zu bestätigende Angabe: "idem liber Herb. Nass. 1640."

15) Eine andere Auflage von 1650 ist nur bei Georgi verzeichnet.

16) Jöcher behauptet (Gelehrtenlexikon Bd. I, Sp. 302 f.), erst die 2. Auflage habe den Titel "Philomela..." getragen: "... memoriale biblicum et oeconomiam bibliorum, welches Buch unter dem Titel: philomela theologico-philosophica wieder aufgelegt worden". Nach den bibliographischen Ermittlungen muß diese Behauptung als unhaltbar bezeichnet werden.
Die beiden französischen Titel sind, laut freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. Dr. J. Sólyom, in der Bibliothek Ráday (Budapest) vorhanden.

Johanne Crellio, quinque reliqui a Johanne Volkelio sunt conscripti.
Alba Julia: 1635. GK.
^{2}1641. (17)

38. Questiones illustres numero novem. Resp. J.H. Alstedio.
Herborn: Corvinus (1605-1606). (18)

39. Questiones theologicae breviter propositae et expositae in gratiam tyronum.
Frankfurt: Eifrid 1627. GK.Han.
Hanau: Eifrid ^{2}1634. GK.S.

40. Regulae theologicae, quibus corpus doctrinae christianae partim illustratur partim confirmatur.
Frankfurt: Eifrid 1628. GK.S.

41. Rhetorica quatuor libris proponens universum ornate dicendi modum.
Herborn: Corvinus 1616. GK.Wi.
^{2}1626. Han.Wi.

42. Rudimenta linguae graecae.
Alba Julia: 1634. (19)

---

17) Vgl. F.W.Cuno: J.H.Alsted. In: Reformierte Kirchenzeitung XXVI, 1903. Danach besitzt die Bibliothek zu Klausenburg diese zweite Auflage, die von Alsteds Schwiegersohn Johann Heinrich Bisterfeld besorgt worden ist.

18) Alsted hat diese Disputation unter dem Vorsitz seines Theologie-Professors Johannes Piscator verteidigt. Da kein Bibliotheksexemplar der Schrift existiert, kann nur auf v.d.Linde (S. 250, Nr. 1414) verwiesen werden, wo jedoch weder Erscheinungsort noch Erscheinungsjahr zu finden sind. Da Alsted 1602 zum Studium an der Hohen Schule zugelassen wurde und seine Eintragung in die Marburger Matrikel vom 29. 4. 1606 datiert, dürfte die Disputation zum Abschluß seiner dreijährigen Herborner Studien Ende 1605 oder Anfang 1606 entstanden sein. Die Annahme Roths (S. 31), Alsted habe 1610 anläßlich seiner Ernennung zum außerordentlichen Professor disputiert, ist jedenfalls nicht haltbar; denn bereits 1608 wurde er als Lehrer am Paedagogium angestellt, so daß ein nachträglicher Nachweis der fachlichen Qualifikation kaum denkbar ist.

19) Exemplare dieser Schrift sind in folgenden ungarischen Bibliotheken vorhanden: Klausenburg, Sárospatak, Hermannstadt, Maramarosszi-

43. Rudimenta linguae hebraicae et chaldeicae.

Alba Julia:	1635.	Bu.

44. Rudimenta linguae latinae. (20)

Alba Julia:	1634. (21)	
	2 1635. (22)	Bu.
	3 1640. (23)	Bu.
Leutschau:	10 1667. (24)	
	1701. (25)	
Claudiopoli:	1722. (26)	Bu.
Debrecen:	1736.	Bu.
	1756. (27)	Bu.
Pressburg:	1771.	Bu.
	1773. (28)	Bu.
Debrecen:	1780. (29)	Bu.

---

get. Vgl. hierzu und zum folgenden: Szabó, Károly: Régi magyar könyvtár. Bd. II. Budapest: 1885. Szinnyei, József: Magyar irók élete és munkáe. Bd. I. Budapest: 1891.

20) Für alle Angaben über die "Rudimenta linguae latinae" ist der Verfasser Herrn Prof. Dr. J. Sólyom zu besonderem Dank verpflichtet.

21) Kein Exemplar in Bu. vorhanden.

22) Darin finden sich zusätzlich zum Grundtext "Syntax puerorum" und "Sylvula linguae latinae"; ungarischer Text ist noch nicht enthalten.

23) Diese Ausgabe enthält bereits ungarischen Text; zum Grundtext kommen wiederum "Syntax" und Sylvula". Als Herausgeber zeichnet Philipp Ludwig Piscator (der Sohn des Herborner Theologen Johannes P.), der 1629 gemeinsam mit Alsted nach Alba Julia gekommen war.

24) Auf dem Titelblatt als 10. Auflage bezeichnet. Als neuer Bestandteil sind "Regulae decollectione litterarum" aufgenommen.

25) Vgl. Szabó und Szinnyei, a. a. O.

26) Bu. besitzt nur das Titelblatt, das den Vermerk "Editio sexta" (!) trägt.

27) Diese Ausgabe ist wohl dem Drucker Gregorius Kallai zuzuschreiben, der wahrscheinlich auch die "Admonitio ad praeceptorem" verfaßt hat. "Syntax" und "Sylvula" werden durch eine "Centuria vocabulorum" ersetzt.

28) Die beiden Pressburger Auflagen sind Nachdrucke der Debrecen-Edition von 1756.

29) "Syntax" und "Sylvula" fehlen; es gibt auch keinen ungarischen Text. Die Jahreszahl auf dem Titelblatt (1780) stimmt nicht mit derjenigen am Schluß der "Admonitio ad praeceptorem" (1781) überein.

Vác: 1782. (30) Bu.
Pressburg & Kaschau: 1782. (31) Bu.
Pressburg & Pest: 1797. (32) Bu.

45. De scrupulis chronologicis.
o.O.: 1611. Ham.

Novum speculum logicès minime vulgaris.
s. Clavis artis Lullianae.

46. Summa casuum conscientiae, nova methodo elaborata.
Frankfurt: Eifrid 1628. GK.He.
Hanau: Pressius ^{2}1643. GK.Han.

47. Synopsis theologiae exhibens oeconomiam singulorum locorum communium theologicorum.
Hanau: Eifrid 1627. GK.S.
Frankfurt: ^{2}1653. P.

48. Logicae systema harmonicum, in quo universus bene disserendi modus ex authoribus peripateticis iuxta et Rameis traditur per praecepta brevia, canones selectos et commentaria dilucida. (33).
Herborn: Corvinus 1614. GK.He.Wi.
^{2}1628. GK.A.Wi.

49. Artium liberalium ac facultatum omnium systema mnemonicum. De modo discendi. In libros septem digestum et congestum ...
Frankfurt: Palthenius 1609. (34) GK.Han.

---

30) Abgesehen von eingefügten Textabschnitten in ungarischer Sprache ist die Ausgabe mit der vorangehenden identisch.
31) Nachdruck der Debrecen-Edition von 1756.
32) Die Ausgabe entspricht derjenigen von 1756, enthält aber die "Admonitio" von 1780.
In den zuletzt genannten Auflagen vermehrt sich der ungarische Text!
33) Dem Buch ist als Dedikation ein Erzieherbrief an Josua von der Tann vorangestellt, der jedoch inhaltlich in keiner Beziehung zur "Epistula ad J.v.d.Tann" steht.
34) Alle Bibliographien geben als Erscheinungsjahr 1610 an; sogar GK. schreibt dieses Datum. Nur Han. ist korrekt mit dem Vermerk "o.O. 1609". Als Quelle des Irrtums muß die Tatsache angesehen werden,

50. Systema mnemonicum duplex.
Frankfurt: Palthenius 1610. GK. Han. Wo.

51. Systema physicae harmonicae, quatuor libellis methodice propositum.
Herborn: Corvinus 1612. GK. Han. He. Wi.

Alle weiteren Auflagen unter folgendem Titel:
Physica harmonica, quatuor libellis methodice proponens.
(Tertia cura) (35)
Herborn: Corvinus 1616. GK. Wo.
1642. P. Wi.

Templum musicum, or the musical Synopsis.
s. Encyclopaedia VII tomis distincta.

52. Theatrum scholasticum, in quo consiliarius philosophicus proponit et exponit.
Herborn: Corvinus 1610. GK. Han. Wi.
^{2}1620. GK. Han. Wi.

53. Theologia casuum, exhibens anantomen conscientiae et scholam tentationum.
Hanau: Eifrid 1621. GK. Wo.
^{2}1630. GK. He. Wo.
Frankfurt: Seyler 1670. GK. P.
(2. Aufl.: Methodus ss. theologiae octo libris tradita. V.)

54. Theologia catechetica.
Frankfurt: Hummius 1616. GK. Wo.
Hanau: Eifrid ^{2}1622. GK. He.
(2. Aufl.: Methodus ss. theologiae octo libris tradita. III.)

---

daß alle bekannten Exemplare jeweils mit "Systema mnemonicum duplex" zusammengebunden sind, das Impressum folglich von dort übernommen wurde, zumal da das eigene Titelblatt keine Orts- und Jahresangabe trägt. Im Vorwort wird dagegen ausdrücklich 1609 als Jahr der Drucklegung bei Palthenius vermerkt. Alsted schreibt dazu noch genauer: "Francoforti ... Ipsis Nundinis Paschalibus. V. Aprilis, die Mercurii post Dominicam Judica."

35) Es handelt sich nicht, wie bisher angenommen wurde, um zwei verschiedene Bücher. Die inhaltliche Identität geht aus den beibehaltenen Untertiteln hervor: "1. Physica Mosaica; 2. Physica Hebraeorum" 3. Physica peripatetica; 4. Physica chemica."

55. Theologia naturalis, exhibens augustissimam naturae scholam; in qua creaturae dei communi sermone ad omnes pariter docendos utuntur.
Frankfurt: Hummius 1615. GK.
Hanau: Eifrid ^{2}1623. GK.He.
(2. Aufl.: Methodus ss. theologiae octo libris tradita. II.)

56. Theologia polemica exhibens praecipuas huius aevi in religionis negotio controversias.
Hanau: Eifrid 1620. GK.He.
^{2}1627. GK.He.

57. Theologia prophetica, exhibens I. rhetoricam ecclesiasticam ..., II. politicam ecclesiasticam. Accedit theologia acroamatica.
Hanau: Eifrid 1622. GK.He.Wo.
(Methodus ss. theologiae octo libris tradita. VI. VII.)

58. Theologia scholastica didactica, exhibens locos communes theologicos methodo scholastica, IV in partes tributa.
Hanau: Eifrid 1618. GK.Wo.
^{2}1627. He. (36).
(2. Aufl.: Methodus ss. theologiae octo libris tradita. IV.)

59. Thesaurus chronologiae in quo universa temporum et historiarum series in omni vitae genere (ita) ponitur ob oculos, (ut fundamenta chronologiae ex. S. literis et calculo astronomico eruantur, et deinceps tituli homogenei in certas classes memoriae causa digerantur). (37)
Herborn: Corvinus & Muderspach 1624. GK.Wi.
^{2}1628. GK.Wi.
^{3}1637. GK.Wi.
^{4}1650. GK.Wi.

60. Trifolium propheticum, id est canticum canticorum Salomonis, prophetia Danielis, apocalypsis Johannis explicata.
Herborn: Corvinus & Muderspach 1640. GK.Han.He.Wi. (38)

---

36) Der vereinfachte Titel der 2. Auflage heißt: "Theologia didactica, exhibens ...".

37) Die in Klammern beigefügte Passage bezeichnet die Erweiterung des Titels von der 2. Auflage an.

38) Georgi verzeichnet eine Ausgabe von 1643, die aber nirgends nachgewiesen werden konnte.

61. Trigae canonicae, quarum prima artis mnemologicae explicatio, secunda artis Lullianae architectura et usus, tertia artis oratoriae magisterium est.
Frankfurt: Hummius 1612. GK. Wo.

62. Triumphus bibliorum sacrorum, seu encyclopaedia biblica.
Frankfurt: Schmidt 1625. GK.Han.He.
Frankfurt: Zunnerus ^{2}1642. Wo.
Darin: cap. XVI. Musica sacra. (S. 148-155).

63. Turris Babel destructa, hoc est refutatio argumentorum, quibus utuntur omnis generis gigantes ad stabiliendum confusionem in negotio religionis.
Herborn: Corvinus & Muderspach 1639. GK.Wi.Wo.

64. Turris David, de qua pendent mille clypei, hoc est sylloge demonstrationum, quibus invictum robur religionis asseritur.
Hanau: Eifrid 1634. GK.He.

HERAUSGEBERTÄTIGKEIT

Folgende Werke anderer Autoren wurden von Alsted herausgegeben:

1. Artificium perorandi traditum a Jordano Bruno, communicatum a J.H. Alstedio.
   Frankfurt: 1612. GK.Br.

2. Pastor conformatus ab Henr. Bullingero.
   Frankfurt: 1613. GK.

3. Daniel Chamier Panstratia catholica sive controversiarum de religione adversus pontificios corpus. (Vol. IV u. V)
   (Genf): 1629. Br. (39)

4. Politica specialis gemina (B. Keckermann).
   Hanau: Antonius 1611. GK.Wi.Wo.

   Darin: Delineatio locorum communium specialis politicae Germaniae.

5. Bernhardi de Lavinheta Opera omnia, quibus tradidit Artis Lullii compendiosam explicationem.
   Köln: Zetzner 1612. GK.Wo.

---

39) Lediglich die Angabe von Br. deckt sich mit einer eigenen Aufzählung Alsteds, die in der Widmungsvorrede zu seiner Enzyklopädie von 1630 enthalten ist: "supplementum tomi IV vel tomus V Panstratiae Chamieri". Folgende Varianten seien vergleichsweise angeführt: Roth "o.O. 1627-1629. 5 Bde"; Nebe "tom. IV u. V. Genev. 1630"; Stabi München "vol. III, Genf 1626; vol. II, Frankfurt 1627".

CHRONOLOGISCHE LISTE DER WERKE ALSTEDS

1608: Flores theologici. Musica hebraica.

1609: Clavis artis Lullianae. Artium liberalium ... systema mnemonicum.

1610: Consiliarius academicus et scholasticus. Panacea philosophica. Systema mnemonicum duplex. Theatrum scholasticum.

1611: Compendium I. systematis logici ... Delineatio locorum communium. Elementale mathematicum. Methodus ss. theologiae. De scrupulis chronologicis.

1612: Lexicon theologicum. Orator. Philosophia digne restituta. Systema physicae harmonicae. Trigae canonicae.

1613: Compendium grammaticae latinae. Metaphysica. Methodus admirandorum mathematicorum.

1614: Praecognitorum theologicorum libri II. Logicae systema harmonicum.

1615: Compendium logicae harmonicae. Theologia naturalis.

1616: Rhetorica. Theologia catechetica.

1618: Theologia scholastica didactica.

1620: Cursus philosophici Encyclopaedia. Philomela theologico-philosophica. Theologia polemica.

1621: Theologia casuum.

1622: Theologia prophetica.

1623: Methodus sacrosanctae theologiae.

1624: Compendium theologicum. Thesaurus chronologiae.

1625: Logica theologica. Triumphus bibliorum sacrorum.

1626: Compendium philosophicum. Definitiones theologicae. Distinctiones per universam theologiam. Paratitla theologica.

1627: Diatribe de mille annis apocalypticis. Quaestiones theologicae. Synopsis theologiae.

1628: Regulae theologicae. Summa casuum conscientiae.

1630: De manducatione spirituali ... dissertatio. Encyclopaedia VII tomis distincta. Loci communes theologici.

1631: Pentateuchus Mosaica.

1634: Rudimenta linguae graecae. Rudimenta linguae latinae. Turris David.

1635: Grammatica latina. Latium in nuce. Prodromus religionis triumphantis. Rudimenta linguae hebraicae et chaldeicae.

1636: Epistula ad Josuam von der Tann. (40).

1639: Turris Babel destructa.

1640: Trifolium propheticum.

---

40) Alsted verfaßte diesen Brief am 21. März 1618.

VERZEICHNIS DER RESPONDENTEN

Zu den Verpflichtungen der Herborner Professoren hat es für lange Zeit gehört, in bestimmten Abständen mit ihren Schülern öffentliche oder private Disputationen abzuhalten. Diese Veranstaltungen waren keine Abschlußprüfungen, sondern machten einen wichtigen Bestandteil der wissenschaftlichen Übungen aus. Gleichwohl waren die Studenten bis zum Jahre 1624 (1) verpflichtet, teils die vollständige Disputation, teils nur deren Thesen drucken zu lassen.

Das bisher umfangreichste Verzeichnis dieser Drucke hat A. von der Linde (2) anhand der Bestände der Wiesbadener Landesbibliothek angefertigt. Die Einordnung der Disputationen unter die Schriften des jeweiligen Tutors ermöglicht einen raschen Überblick über die Aktivität, welche die Professoren auf diesem Gebiet entwickelt haben, wenngleich die Respondenten, also die Herborner Studenten, bei dieser Anordnung ganz in den Hintergrund gedrängt werden.

Für Alsted weist von der Linde 75 Disputationen nach (3). Wie der Vergleich mit den beiden wichtigsten älteren Werkverzeichnissen (4) zeigt, muß der Aufstellung nur wenig hinzugefügt werden. Von den 48 Disputationen, die Vogel angibt, ist nur eine nicht bei von der Linde aufgeführt. Das von Nebe verfertigte Verzeichnis mit 68 Namen und Titeln geht vollends - von einer Ausnahme (Heuserus) abgesehen - in demjenigen von der Lindes auf. Dabei war das Vertrauen von der Lindes so groß, daß er Schriften, die zwar auf der Bibliothek nicht vorhanden waren, deren bibliographische Angaben Nebe jedoch lieferte, ohne Skrupel in die "Nassauer Drucke" übernahm. In den Anmerkungen zum anschließenden Respondentenverzeichnis wird auf einige der dadurch entstandenen

---

1) Vgl. J.H. Steubing: Geschichte der hohen Schule Herborn. Hadamar: 1823. S. 117 f.

2) Die Nassauer Drucke der Königlichen Bibliothek in Wiesbaden. Bd. I, 1467-1817. Wiesbaden: 1882.

3) Die Wiesbadener Landesbibliothek besitzt gegenwärtig 48 bei Alsted angefertigte Disputationen, die in einem Band zusammengebunden sind.

4) Chr. D. Vogel: Archiv der Nassauischen Kirchen- und Gelehrtengeschichte. Hadamar & Koblenz: 1818. Bd. I, 147 ff.
A. Nebe: J.H. Alsted. In: Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. Wiesbaden: 1870. Bd. 10, 122 ff.

Unklarheiten hingewiesen. Wesentliche Aufschlüsse gab dabei die Herborner Matrikel (5).

Eine Bibliotheksumfrage erbrachte schließlich, daß die Landesbibliothek Fulda einige bisher unbekannte Disputationen besitzt. Für die betreffenden 4 Verfasser (Bendelius, Bercken, A. Goluchowski, Schiffelius) kann jedoch der Zusammenhang mit Alsted bzw. Herborn nicht mit letzter Sicherheit nachgewiesen werden.

Das vorliegende Verzeichnis ist nach folgenden Gesichtspunkten bearbeitet:

1. Die Namensformen sind aus der Matrikel übernommen worden. Lediglich die lateinischen Endungen der geläufigsten deutschen Vornamen (Arnold, Sigismund, Wilhelm usw.) wurden gestrichen.

2. Die Titel sind soweit gekürzt worden, daß das Wesentliche des Inhalts noch zu erkennen ist. Griechische Wörter erscheinen in Transkription.

3. Da auch die Matrikel nur in den seltensten Fällen das genaue Datum der Disputation verzeichnet, wurde überall lediglich die Jahreszahl angegeben.

4. Die benutzten Quellen werden folgendermaßen abgekürzt:

V.	=	Vogel, Archiv der Nassauischen Kirchen- und Gelehrtengeschichte.
Ne.	=	Nebe, J. H. Alsted.
v.L.	=	von der Linde, Die Nassauer Drucke.
Fulda	=	Bestand der Landesbibliothek Fulda.

---

5) G. Zedler und H. Sommer: Die Matrikel der Hohen Schule und des Paedagogiums zu Herborn. Wiesbaden: 1908. (Veröffentlichungen der historischen Kommission für Nassau. 5.)

Altgelt, Philipp (Siegen)
Questiones physicae.
1622.
v.L.;Ne.

Apiarius, Jacobus (Amberg)
Disputatio theologica complectens theses de justificatione hominis coram deo.
1621.
v.L.;V.;Ne.

Bendelius, Petrus (1)
... quaestionum ethicarum.
1616.
Nur Fulda.

Bercken, Wilhelm (2)
... illustrium politicarum quaestionum de militia.
1613.
Nur Fulda.

Bergius, J. (3)
Exercitium metaphysicae.
1614.
Nur V.

Bilefeldt, Johannes (Bremen)
Metaphysicae methodus exquisitissima.
1611.
v.L.;V.;Ne.

Birbergius, Johannes (Herborn)
Exercitium metaphysicum. (Disp. phil.) (4)
1614.
v.L.;Ne.

---

1) Matr.: weder Stud. noch Resp.
2) Immatr.: 5. 11. 1611; nicht als Resp. aufgeführt.
3) Matr : nicht als Stud. und Resp. aufgeführt.
4) Nochmals 1615 Disp. theol. (nicht bei Alsted).

Bochwitzius, Samuel (Polen)
Disputatio theologica de verbo Dei.
1622.
v.L.;V.;Ne.

Brinkmannus, Severinus (Mühlheim)
Dodekas illustrium quaestionum philosophicarum.
1613.
v.L.;Ne.

Bron, Johannes (Hadamar)
Dodekas illustrium aliquot quaestionum miscellarum.
1617.
v.L.;V.;Ne.

Brüninghausen, Johannes (Hamm)
Disputatio politica.
1619.
v.L.;V.;Ne.

Candidus, Johannes Panthaleon (Zweibrücken)
Disputatio theologica de mediis salutis nostrae.
1624.
v.L.;V.;Ne.

Cazinus, Martinus (Chur/Schweiz)
Positiones physicae de coelo sydereo, et stella in genere.
1613.
v.L.;V.;Ne.

Celesius, Petrus (Solingen)
Sex illustrium questionum miscellanearum.
1610.
v.L.;V.;Ne.

Chelm Chelmsky, Stephanus de (Polen)
Miscellanea oeconomica et politica.
1622.
v.L.;V.;Ne.

Coccejus, Sigismund (Bremen)
Compendium grammatices latinae, harmonice conformatae, et succincta methodo comprehensae: quam non inepte quis dixerit Mauritio-Philippo-Rameam.
1610.
v.L.

Comenius, Johann Amos (Niwnitz/Mähren)
Sylloge questionum controversarum, e philosophiae viridatio depromtarum.
1613.
v.L.;Ne.

Cornelius, Johannes
Disputatio philosophica de intelligentiis.
1620.
v.L.;Ne.

Cosmicenus, Lucas
Disputatio theologica de via salutis.
1620.
v.L.;Ne.

Crusius, Johannes Chilian (Kusel/Pfalz)
1. Decas questionum physicarum de sensibus exterioribus.
2. Disputatio philosophica de sensibus internis.
1618.
1.: v.L.;V.;Ne.
2.: v.L.;Ne.

Curtius, Eberhard (Tiefenbach)
Disputatio illustras aliquot quaestiones continens de Angelis.
1619.
v.L.;V.;Ne.

Dilphius, Jacobus (Netphen)
Disputatio theologica de essentia Dei ejusque attributis.
1621.
v.L.;V.;Ne.

Domaradzki, Samuel (Polen)
Disputatio politica, aliquot nobiles quaestiones continens.
1617.
v.L.;V.;Ne.

Drokogew, Stanislaus (Polen)
Disputatio de prudentia et justitia.
1619.
v.L.;Ne.

Eberhardi, Franciscus (Kröffelbach)
Meteorologia, hoc est, disputatio physica de meteoris.
1612.
v.L.;V.;Ne.

Figulus, Engelhard (Zierenberg)
Disputatio logica de methodo.
1612.
v.L.

Geisweid, Philippus (Siegen)
Palaestra logica questionibus aliquot ex P. Rami logicis excerptis illustrata.
1614.
v.L.;Ne.

Goldtbrunn, Johannes-Petrus (Herborn)
Decas questionum philosophicarum miscellanearum.
1618.
v.L.;V.;Ne.

Goluchowski, Abraham (Polen)
Praecepta et theoremata nobiliora de universo mixtarum rerum-publicarum genere.
1618.
v.L.;V.;Ne.

Goluchowski, Andreas (Polen)
De summo bono practico, seu beatitudine civili.
1616.
Nur Fulda.

Grebenius, Bonifacius (Witzenhausen)
Disputatio philosophica, complectens quatuor sectiones quaestionum illustrium.
1613.
v.L.;Ne.

Grorodt, Christoph von
Disputatio politica.
1618.
v.L.;V.;Ne.

Haes, Bernhard (Wesel)
Disputatio politica, continens decuriam questionum illustrium.
1613.
v.L.;V.;Ne.

Hamer, Heinrich (Frankfurt)
Disputatio philosophica, continens quaestiones quasdam illustres logicas et rhetoricas.
1614.
v.L.;V.;Ne.

Henckelius, Helvicus (Felsberg)
Disputatio philosophica practica.
1612.
v.L.;V.;Ne.

Hermann, Nicolaus-Gedeon (Kaiserslautern)
Oratoria succincta et methodice proposita, et in tres sectiones tributa.
1611.
v.L.;V.;Ne.

Hermanni, Petrus (Duisburg)
Quod bene vertat unus et trinus.
1613.
v.L.;Ne.

Heuserus, Petrus (5) (Freirachdorf)
Disputatio theologica de sacramentis Novi Testamenti.
1622.
Nur Ne.

Hofmannus, Johannes (Banfe)
Octo quaestionum philosophicarum miscellarum.
1616.
v.L.

Hommerus, Johannes (Diersdorf)
Disputatio theologica, de justificatione hominis.
1619.
v.L.;Ne.

---

5) Immatr. Juli 1619 (Rektorat Alsteds), nicht als Resp. aufgeführt.

Hondt, Arnold (Neuenhof)
Decuria quaestionem politicarum illustrium.
1612.
v.L.;V.;Ne.;Fulda

Huttenus, Justus (Herborn)
Decas quaestionum philosophicarum miscellanearum.
1618.
v.L.;V.;Ne.

Irlen, Johannes (Siegen)
Disputatio metaphysica de substantia increata.
1615.
v.L.

Jossa, Johann Friedrich von (Fulda)
Disputatio logico-politica.
1614.
v.L.;Ne.

Kampius, Friedrich (Solingen)
Disputatio theologica de ecclesia Dei.
1623.
v.L.;V.;Ne.

Keller, Johann-Konrad (Hanau)
Decura miscellanea illustrium quaestionum grammatico-ethico-politicarum.
1613.
v.L.;V.;Ne.

Klinck, Jacobus
... problemata haec logica.
1613.
v.L.;V.;Ne.

Küffler, Johannes-Sibertus (Köln)
Disputatio physica. De corporis naturalis generalibus principiis et affectionibus.
1615.
v.L.;Ne.

Lennig, Antonius (Siegen)
Problemata logica et physica.
1620.
v.L.;V.;Ne.

Litomilus, Johannes (Böhmen)
Metaphysicae brevissima delineatio.
1612.
v.L.;V.;Ne.

Mercator, Elias (Berleburg)
Eikas secunda ... de animae intellectivae facultatibus.
1617.
v.L.;V.;Ne.

Moschetus, Johannes (6) (Isenburg)
Disputatio theologica de persona Christi.
1622 (?)
v.L.;Ne.

Müller, David (Bern)
Disputatio politica insignes aliquot et nobiles quaestiones continens.
1616.
v.L.;V.;Ne.

Musculus, Johann-Adam (Marjoss)
Decas quaestionum logicarum miscellanearum.
1618.
v.L.;V.;Ne.

Nicolai, Philipp Cyriacus (Steinau)
Disputatio quarta, de animae intellectivae facultatibus.
1618.
v.L.;Ne.

Pampo, Johann Gottfried (7) (Löhnberg)
Eikas tertia quaestionum praecipuarum de anima separata.
1627 (wahrscheinlich im Titel falsch angegeben).
v.L.;V.;Ne.

Pastorius, Hermann (Lünen)
Disputatio theologica de praedestinatione.
1623.
v.L.;Ne.

---

6) Immatr.: 18.4.1618 - v.L. kann kein Exemplar nachweisen und richtet sich in der Datierung nach Ne.

7) Immatr.: 3.10.1607. In der Matr. als Respondent: 1617.

Petrozelinus, Jacobus (Budwitz/Mähren)
Dekas questionum illustrium, in schola logica controversarum.
1616.
v.L.;V.;Ne.

Pistorius, Wilhelm (Grevenbroich)
... heptas problematica: de philosophiae natura et studio.
1612.
v.L.

Pithanus, Johannes (Siegen)
Hexiologia id est illustris et utilis doctrina de habitibus intellectualibus.
1610.
v.L.;V.;Ne.

Pletsch, Johannes (Berleburg)
Eikas prima praecipuarum quaestionum, de anima rationali conjuncta cum corpore.
1617 (8).
v.L.;V.;Ne.

Portmann, Johannes (9) (Ratingen)
Disputatio ethica, de amicitia.
1613.
v.L.;Ne.

Rövenstrunck, Johann Wilhelm
Cum Deo; discursus politicus geminus.
1612.
v.L.; Fulda.

Rozyczky a Rozycze, Johannes (Polen)
Disputatio politica. Exhibens praecepta et theoremata nobiliora de norma administrationis reipublica.
1622.
v.L.;V.;Ne.

---

8) Aufgrund eines Lesefehlers gibt V. 1627 als Jahr der Disputation an.

9) Immatr.: 2. 7.1612 (die 8. Julii obiit).

Sartorius, Heinrich (Horn/Westf.)
Disputatio theologica de angelis.
1622.
v.L.;Ne.

Schildius, Heinrich (Frankfurt)
Duodecas quaestionum miscellanearum.
1618.
v.L.;V.;Ne.

Schlaffius, Nicolaus (Eppenrod)
Enneas quaestionum miscellanearum.
1618.
v.L.;V.;Ne.

Schöfferus, Friedrich (10) (Beuthen)
Disputatio philosophica. Complectens quinque sectionis quaestionum illustrium.
1613.
v.L.;Ne.

Schönbubius, Reinhard (Hanau)
Decas quaestionum physicarum.
1615.
v.L.;Ne.

Stockius, Georg Philipp (Hanau)
Decas quaestionum logicarum de praedicamentis.
1618.
v.L.; V.;Ne.

Stuboeus, Christian (Dänemark)
Disputatio philosophica de causis.
1611.
v.L.;V.;Ne.

Tackius, Johann Heinrich (Wetzlar)
Heptas quaestionum aliquot miscellarum.
1617.
v.L.;V.;Ne.

---

10) Matr.: Schösserus.

Tornomann, Matthaeus (Frankfurt)
Disputatio philosophica de nonnullis utilibus et necessariis quaestionibus in schola philosophiae tam theoreticae quam practicae controversis.
1611 (11).
v.L.

Schiffelius, Johann Heinrich (12) (Biel/Schweiz)
Disputatio politica de magistratu.
1616.
Nur Fulda.

Vigelius, Johann Wilhelm (13) (Rodheim)
Disputatio philosophica illustres aliquot quaestiones miscellaneas, ex philosophiae viridario decerptae, et inter philosophos controversas.
1617.
v.L.;Fulda.

Wees, Gerhard von (Geldern)
Disputatio politica, complectens quaestiones miscellaneas.
1613.
v.L.;V.;Ne.

Wetzflarius, Justus-Gothard (Marienberg)
Decas illustrium quaestionum miscellanearum.
1619.
v.L.;V.;Ne.

Wirtzaeus, Heinrich (Radevormwald)
Pentas theologica exhibens quinque logos salutis nostrae praecipuos.
1622.
v.L.;V.;Ne.

---

11) V. und Ne. geben für den gleichen Kandidaten folgenden Titel an: Brevis et methodica adumbratio disciplinae oeconomicae. 1611.

12) Immatr.: 19. 7. 1614.
In der Matr. nicht als Resp. aufgeführt. Fulda zeigt als Namensform "Tschiffelius" an.

13) Matr.: Vigelius, J. W. Vallenderianus.
Immatr.: 29. 5. 1613 (Paedagogium). Keine weiteren Eintragungen.

Zaiaczkowic, Stanislaus (Polen)
Disputatio miscellanea de essentia et existentia.
1619.
v.L.;V.

Zythopoeus, Johannes (Hachenburg)
Disputatio philosophica; complectens quaestiones physica-metaphysica-politicas.
1618.
v.L.;V.;Ne.

3. QUELLENVERZEICHNIS

Adam von Fulda: Musica.
Um 1490.
GS III. S. 329 ff.

Alfarabius: De ortu scientiarum.
Hrsg. von C. Baeumker.
In: BGPM XIX/3, 1916. (cap. 4 = De musica)

Aristoxenos: Harmonicorum elementorum libri III.
In: Meibomius, Antiquae musicae auctores septem.
Amsterdam: 1652. Bd. I.

Augustinus: De musica libri VI.
MPl 32. Sp. 1081 ff.

Banchieri, A.: Cartella musicale nel canto figurato fermo e contrapunto.
Venedig: 1614.

Boethius, A.M.S.: De institutione musica libri V.
MPl 63. Sp. 1167 ff.

Burchard, U.: Hortulus musices practicae.
Leipzig: 1514.

Calvin, J.: De institutione christiana. (1559)
Calvin-GA II = CR XXX. S. 166 ff.
Braunschweig 1864.

ders.: La forme des prières et chantz ecclesiastiques. (1542)
Calvin-GA VI = CR XXXIV. S. 166 ff.
Braunschweig: 1867.

Calvisius, S.: Exercitatio tertia.
Leipzig: 1611.

Cardanus, H.: De subtilitate libri XXI.
Basel: 1554.

Coclico, A. Petit: Compendium musices.
Nürnberg: 1552.
(Hrsg. v. M.F. Bukofzer, Documenta Musicologica I, 9.
Kassel: 1954.)

Dathenus, P.: Die Psalmen Davids von P.D. ganz in Musik gesetzt.
Amsterdam: C. Claesz 1598.
Darin: Kurtze Unterweisung von der Musikkunst ...
von D. Mostart. (Verschollen)

Eriugena, J. Scotus: De divisione naturae libri V.
MPl 122. Sp. 439 ff.

Faber, H.: Compendium musicae.
Braunschweig: 1548.

ders.: Ad musicam practicam introductio.
Nürnberg: 1550.

Faber Stapulensis, J.: Elementalia musica.
Paris: 1496.

Franco von Köln: Ars cantus mensurabilis.
GS III. S. 1 ff.

Freigius, Th.: Paedagogus.
Basel: 1582.

Gaffurius, F.: Musica theorica.
Neapel: 1480.

ders.: Practica musicae.
Mailand: 1496.

Goudimel, Cl.: Oevres complètes.
Hrsg. von L.A. Dittmer und P. Pidoux.
New York: 1967.
(Gesamtausgaben des Institute of Mediaeval Music. III.)

Isidor, Bischof von Sevilla
Etymologiarum sive originum libri XX.
GS I. S. 21 ff.
(lib. III cap. 15-23 = De musica)

Jacobus von Lüttich: Speculum musicae libri VII.
Um 1325.
Lib. I cap. 1-19 in: W. Grossmann, Die einleitenden Kapitel des Speculum musicae. Diss. Freiburg i.B.
Leipzig: 1924.
Lib. VI-VII in: CS II. S. 193 ff.

Johannes Aegidius de Zomara: Ars musica.
Um 1260.
GS II. S. 369 ff.

Johannes de Grocheo: Tractatum de musica.
Hrsg. von J. Wolf in: SIMG I, 1899/1900.

Lippius, J.: Synopsis musicae novae.
Straßburg: 1612.

Luscinius, O.: Musurgia seu praxis musicae.
Straßburg: 1536.

Mostart, D.: Introductio musicae.
Amsterdam: um 1600.

Orgosinus, H.: Musica nova.
Leipzig: 1603.

Ptolemaios, K.; Harmonicorum libri tres.
Hrsg. von J. Wallis.
Oxford: 1682.

Puteanus, E.: Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum.
Mailand: 1599.

Pythagoras: Vgl. Fragmente der Vorsokratiker. Bd. I.
Hrsg. von H. Diels.
Berlin: ^{7}1954.

Rhaw, G.: Encheiridion.
Leipzig: 1518.

ders.: Encheiridion utriusque musicae.
Leipzig: 1520.

Schneegaß, C.: Isagoges musicae libri duo.
Erfurt: 1591.

Willichius, J.: Introductio in artem musicam.
Wesel: 1613. (?)

Zarlino, G.: Instituzioni harmoniche.
Venedig: 1558.

4. LITERATURVERZEICHNIS

Appel, M.: Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten.
Diss. Berlin: 1934.

Auspicia secularia Herbornensis, sive Orator de emendatione ultimi temporis.
Herborn: 1684.

Adelung, J. Chr.: Fortsetzung und Ergänzung zu Christian Gottlieb Jöchers Gelehrten-Lexicon.
Leipzig: 1784.

Baillet, A.: Jugemens des Savans sur les principaux ouvrages des Auteurs.
Paris: 1685-86.
Amsterdam: ^{2}1725.

Barth, P.: Geschichte der Erziehung in soziologischer und geistesgeschichtlicher Beleuchtung.
Leipzig: $^{3/4}$1920.

Bayle, P.: Dictionnaire historique et critique. 4 Bde.
Genf: 1715.

Becker, C.F.: Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur.
Leipzig: 1836.

Beckmann, Chr.: Christiani Becmani, nec non ad ipsum aliorum exstantiores epistolae.
Hanau: 1619.

ders.: Poemata miscellanea.
Hanau: 1619.

Benndorf, K.: Sethus Calvisius als Musiktheoretiker.
In: VfMw X, 1894. S. 411-470.

Bibliotheca Heinsiana sive Catalogus librorum, quos, magno studio, & sumtu, dum viveret, collegit Vir illustris Nicolaus Heinsius, Dan(ielis) fil(ius) ...
Leyden: 1682.

Neue deutsche Biographie.
Berlin: 1953 ff.

Allgemeine deutsche Biographie.
Leipzig: 1875 ff.

Birchensha, J.: Templum musicum, or the musical synopsis ...
London: 1664.

Blankenburg, W.: Art. "Calvin".
In: MGG II. Sp. 653 ff.

ders.: Die Nachwirkungen der artes liberales in den reformatorischen Gebieten und deren Auflösungsprozeß.
In: Kongreßbericht Hamburg 1956. S. 60 ff.
Kassel: 1957.

ders.: Der Harmoniebegriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung.
In: AfMw XVI, 1959. S. 44 ff.

Blume, F.: Art. "Fludd".
In: MGG IV. Sp. 438 ff.

ders.: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik.
Kassel & Basel: ^{2}1965.

Boeckler, J.H.: Bibliographia historico-politico-philologica curiosa.
Germanopoli: 1677.

ders.: Bibliographia critica.
Hrsg. von J.G. Krause.
Leipzig: 1715.

Boissardus, J.J.: Bibliotheca chalcographica illustrium virtute atque eruditione in tota Europa Clarissimorum Virorum.
Frankfurt: 1650.

Brandt, G.: Historie der Reformatie, en andere kerkelyke Geschiedenissen, in en Ontrent de Nederlanden. 4 Bde.
Amsterdam: ^{2}1677.

Brockhaus Enzyklopädie.
17. Auflage des Großen Brockhaus.
Wiesbaden: 1966 ff.

Brucker, J.: Historia critica philosophiae a mundi incunabilis ad nostram usque aetatem deducta. 6 Bde.
Leipzig: ^{2}1767.

Burney, Ch.: A general history of music. 4 Bde.
London: 1776-1789.

Calovius, A.: Scripta philosophica.
Lübeck: 1651.

Cantor, M.: Vorlesungen über Geschichte der Mathematik.
Leipzig: 1892.

Cole, P.R.: A neglected educator: Johann Heinrich Alsted. Translation, & c., from the Latin of his Encyclopaedia, by P.R. Cole.
Sydney: 1910.

Collison, R.L.: Encyclopedias.
New York: 1962.

Conringiana epistolica, sive Animadversiones variae eruditionis ex B. Herm. Conringi polyhistoris celeberimi epistolis miscellaneis. Hrsg. von Chr. H. Ritmeier.
Helmstedt: 1719.

Coronelli, V.: Biblioteca universale sacro-profana, antico-moderna. 7 Bde. unvollst.
Venedig: 1701-07.

Corvin, Chr.: Catalogus librorum tam latinorum quam germanicorum Christoph. Corvini typographi Herbornensis typis editorum et apud heredes ipsius venalium.
Herborn: 1632.

Crasso, L.: Elogii d'Huomini letterati. 2 Bde.
Venedig: 1666.

Criegern, H.F. von: Johann Amos Comenius als Theolog.
Leipzig & Heidelberg: 1881.

Cuno, Fr.W.: Geschichte der Stadt Siegen in übersichtlicher Darstellung.
Dillenburg: 1872.

ders.: Blätter der Erinnerung an Dr. K. Olevianus.
Barmen: 1887.

ders.: J.H. Alsted.
In: Reformierte Kirchenzeitung. XXVI, 1903.

Dahlhaus, C.: Der Dreiklang als Symbol.
In: MuK 25, 1955. S. 251 f.

ders.: Musiktheoretisches aus dem Nachlaß des Sethus Calvisius.
In: Mf IX, 1956. S. 129 ff.

ders.: War Zarlino Dualist?
In: Mf X, 1957. S. 286 ff.

ders.: Konsonanz - Dissonanz.
In: MGG VII. Sp. 1482 ff.

Danckert, W.: Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitivwelt.
Bonn: 1966.
(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 35.)

Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclèsiastiques.
Bd. II.
Paris: 1914.

Dictionnaire de théologie catholique.
Paris: 1923 ff.

Dolch, J.: Lehrplan des Abendlandes.
Ratingen: 1959.

Draudius, G.: Bibliotheca classica, sive Catalogus officinalis.
Frankfurt: 1611.
^{2}1625.

Ebert, F.A.: Allgemeines bibliographisches Lexikon. 2 Bde.
Leipzig: 1821.

Eggebrecht, H.H.: Studien zur musikalischen Terminologie.
Mainz: 1955.

Eitner, R.: Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musi-

ker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 10 Bde.
Leipzig: 1900-1904.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres.
Hrsg. von D. Diderot und J. d'Alembert.
Neufchatel: [3]1779.

Engel, H.: Die Musikpflege der Philipps-Universität zu Marburg seit 1527.
Marburg: 1957.

Erckmann, Fr.: Sphärenmusik.
In: ZIMG IX, 1907/08. S. 417 ff.

Ersch, J.S. und Gruber, J.: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste.
Leipzig: 1818-1890.

Fabricius, J.: Historia bibliothecae Fabricianae. 3 Bde.
Wolfenbüttel: 1717-24.

Feldmann, F.: Das "Opusculum bipartitum" des Joachim Thuringus (1625) besonders in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius (1613).
In: AfMw XV, 1958. S. 123 ff.

Feller, J.F.: Monumentorum ineditorum variisque linguis conscriptorum ... fasciculi XII.
Jena: 1718.

Die Evangelische Kirche in Hessen und Nassau-Oranien 1530-1930 - Festschrift zum Gedächtnis der Reformation (1530).
Siegen: 1931.

Festschrift zur 350-jährigen Wiederkehr der Gründung der Hochschule Herborn.
Wiesbaden: 1935.
(Nassauische Annalen. 55.)

Fétis, F.J.: Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 8 Bde.
Paris: [2]1860.

Flitner, J.: Hortulus anthologico-melicus.
Frankfurt: 1619.

ders.: Epigrammatum manipulus bisectus.
Frankfurt: 1619.

Forkel, J.N.: Allgemeine Litteratur der Musik.
Leipzig: 1792.

Freherus, P.: Theatrum virorum eruditione clarorum.
Nürnberg: 1688.

Ganse, A.: Der Cantor Otto Gibelius (1612-1682), sein Leben und seine Werke, unter besonderer Berücksichtigung seiner Schriften zur Schulgesangsmethodik.
Diss. Kiel: 1931.

Gass, W.: Geschichte der protestantischen Dogmatik. 4 Bde.
Berlin: 1854-67.

Georgi, Th.: Allgemeines europäisches Bücherlexikon. 5 Bde., 3 Suppl.
Leipzig: 1742-1758.

Gerber, E.L.: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. 4 Bde.
Leipzig: 1812.

Gérold, T.: Les pères de l'église et la musique.
Paris: 1931.

Gesner, J.M.: Primae lineae Isagoges in eruditionem universalem.
2 Bde.
Leipzig: ^{2}1784.

Gibel, O.: Kurtzer, jedoch Gründlicher Bericht von den Vocibus Musicalibus.
Bremen: 1659.

Graesse, J.G.T.: Trésor de libres rares et précieux.
Dresden: 1859.

Grassi, E.: Die zweite Aufklärung. Enzyklopädie heute.
Hamburg: 1958.
(Rowohlts deutsche Enzyklopädie. 76/77.)

Grove, G.: Dictionary of Music and Musicians. 6 Bde.
London: [5]1954.

Grün, H.: Geist und Gestalt der Hochschule Herborn.
In: Nassauische Annalen. 64.
Wiesbaden: 1953.

Gundling, N.H.: Vollständige Historie der Gelahrtheit. 4 Bde.
Frankfurt & Leipzig: 1734-36.

Gurlitt, W.: Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts.
In: Kongreß-Bericht Bamberg 1953. S. 103 ff.
Kassel & Basel: 1954.

Heidegger, J.H.: Dissertationum selectarum theologiam illustrantium tomi I-IV.
Zürich: 1674-97.
Darin: Dissertatio de chiliasmo.

Hofmann, J.J.: Lexicon universale historico-geographico-chrologico-poetico-philologicum. 4 Bde.
Basel: 1677-1683.

Hüschen, H.: Untersuchungen zu den Textkonkordanzen im Musikschrifttum des Mittelalters.
Hab.Schr. Köln: 1955 (Masch.schr.)

ders.: Der Polyhistor Erycius Puteanus (1574-1646) und sein Musiktraktat.
In: Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 35.
Köln: 1959.

ders.: Art. "Ars musica".
In: MGG I, Sp. 198 ff.

ders.: Art. "Jesuiten".
In: MGG VII. Sp. 17 ff.

ders.: Art. "Puteanus".
In: MGG X. Sp. 1786 f.

ders.: Art. "Vossius".
In: MGG XIV. Sp. 31 f.

Huth, E.: Herborn. Mark und Stadt. Ein Gang durch seine Geschichte. Aus Anlaß des 700-jährigen Stadtjubiläums.
Herborn: 1951.

Hyde, T.: Catalogus impressorum librorum bibliothecae Bodlejanae in Academia Oxoniensi.
Oxford: 1674.

Index librorum prohibitorum.
Rom: 1900.

Jöcher, Chr. G.: Allgemeines Gelehrtenlexikon. 4 Bde.
Leipzig: 1750.

Kästner, A. G.: Geschichte der Mathematik seit der Wiederherstellung der Wissenschaften bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Bd. III.
Göttingen: 1799.

König, G. M.: Bibliotheca vetus et nova.
Altdorf: 1678.

Kümmel, W. F.: Geschichte und Musikgeschichte.
Marburg: 1967.
(Marburger Beiträge zur Musikforschung. 1.)

Kvacsala, J.: Johann Heinrich Alstedt.
In: Ungarische Revue IX, 1889. S. 628.ff.
Budapest: 1889.

ders.: Die pädagogische Reform des Comenius in Deutschland bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts. 2 Bde.
Berlin: 1903/04.
(Monumenta Germaniae Paedagogica. 26. 32.)

Labbe, Ph.: Bibliotheca bibliothecarum ... accedit Bibliotheca nummaria.
Rothomagi: ^{2}1672.

Lamy, B.: Entretiens sur les Sciences, dans lesquels ... on apprend comme l'on se doit servir des Sciences.
Lyon: 1684.

Lange, G.: Zur Geschichte der Solmisation.
In: SIMG I, 1899-1900. S. 535 ff.

Leibniz, G.W.: Viri illustris Godefridi Guilelmi Leibnitii Epistolae ad diversos.
Hrsg. von Chr. Kortholt. 4 Bde.
Leipzig: 1734-42.

Lexikon für Theologie und Kirche. Bd.I.
Freiburg: ^{2}1957.

Linde, A. von der: Die Nassauer Drucke der königlichen Bibliothek in Wiesbaden, Bd. I, 1467-1817.
Wiesbaden: 1882.

Lipenius, M.: Bibliotheca realis philosophica.
Frankfurt/M.: 1682.

Lorsbach, C.W.: Beiträge zur Geschichte der ehemaligen lateinischen Schule in Siegen.
In: XXII. Jahresbericht der höhern Bürger- und Real-Schule zu Siegen ... S. 1 ff.
Siegen: 1859.

Magirus, J.G.: Orator de Germanorum naturali ad eloquentiam aptitudine.
Herborn: 1641.

Meier, B.: Reservata-Probleme.
In: AMl XXX, 1958. S. 77 ff.

ders.: Art. "Musica reservata".
In: MGG IX. Sp. 946 ff.

Melchior, J.: Panegyricus secularis de emendatione ultimi temporis, historiam academiae Herbornensis complexus.
Dictus die 23. Octob. 1684.
In: Opera omnia. Bd. II.
Herborn: 1692.

Menage, G.: Antibaillet. 2 Bde.
Paris: 1690.

Mendel, H. und Reissmann, A.: Musikalisches Conversations-Lexikon. 12 Bde.
Berlin: 1870-83.

Michaud, J.Fr.: Biographie universelle ancienne et moderne.
Nouvelle édition. Bd. I.
Paris: 1854.

Moréri, L.: Grand dictionaire historique, ou le Mélange curieux
de l'histoire sainte et profane.
Paris: 1674.
^{2}1732.

Morhof, D.G.: Polyhistor, sive de notitia Auctorum & rerum Commentarii.
Lübeck: 1688.
^{2}1708.

Nebe, A.: Comenius' Studienzeit in Herborn.
In: Monatshefte der Comenius-Gesellschaft. III, 1894. S. 78 ff.

ders.: Vives, Alsted, Comenius in ihrem Verhältnis zueinander.
Gymnasialprogramm Elberfeld: 1891.

ders.: J.H. Alsted.
In: Annalen des Vereins für nassauische Altertumskunde X,
1870. S. 118 ff.

Nef, K.: Die Stadtpfeiferei und die Instrumentalmusiker in Basel
(1385-1814).
In: SIMG X, 1908-09. S. 395 ff.

ders.: Die Musik in Basel. Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des
19. Jahrhunderts.
In: SIMG X, 1908-09. S. 532 ff.

Niceron, J.P.: Mémoires pour servir à l'histoire des hommes
illustres dans la république des lettres. Bd. XLI.
Paris: 1740.

Oettinger, E.M.: Moniteur des Dates. Bd. 1.
Dresden: 1866.

Ottius, J.H.: Annales anabaptistici.
Basel: 1672.

Pädagogisches Lexikon.
Hrsg. von H.-H. Groothoff und M. Stallmann
Stuttgart: 1961.

Paullus, S.: Historia Literaria, sive dispositio librorum omnium facultatum ac artium secundum materias.
Straßburg: 1671.

Pictet, B.: La Théologie chrétienne et la science du salut. 3 Bde.
Genf: 1721.

Pietzsch, G.: Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622.
Wiesbaden: 1963.

Pixberg, H.: Der deutsche Calvinismus und die Pädagogik.
Gladbeck: 1952.

Placcius, V.: Theatrum anonymorum et pseudonymorum.
Hamburg: 1708.

Praetorius, E.: Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius.
Leipzig: 1905.
(Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. II, 2.)

Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche. Bd. I.
Leipzig: ^{3}1896.

Reifferscheid, A. (Hrsg.): Quellen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland während des 17. Jahrhunderts. Bd. I.
Heilbronn: 1889.

Reimmann, J.F.: Versuch einer Einleitung in die historia literaria derer Teutschen. 6 Bde.
Halle: 1710-1720.

Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Bd. I.
Tübingen: ^{2}1927.
^{3}1957.

Reyher, A.: Palaeomathia sive ratio dicendi docendique genuino antiquior.
Schleusingen: 1634.

ders.: Margarita philosophica.
Nürnberg: 1636.

Riemann, H.: Geschichte der Musiktheorie im 9. - 19. Jahrhundert.
Leipzig: 1898.

Riemann-Musiklexikon. 2 Bde.
Mainz: [12]1959.

Riggenbach, Chr. J.: Der Kirchengesang in Basel seit der Reformation.
Basel: 1870.

Roth, F.: J.H. Alsted.
In: Monatshefte der Comenius-Gesellschaft IV, 1895. S. 29 ff.

Ruhnke, M.: Joachim Burmeister.
Kassel & Basel: 1955.
(Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel. 5.)

ders.: Art.: "Lippius".
In: MGG VIII, Sp. 930 f.

ders.: Art."Solmisation".
In: MGG XII. Sp. 843 ff.

Schild, E.: Geschichtliches über Chor und Instrumente im reformierten Gottesdienst.
In: Kirchenchordienst VIII, 1942. S. 24 ff.

Schilling, G.: Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. 7 Bde.
Stuttgart: [2]1840.

Schlosser, H.: Die Bedeutung der Hohen Schule Herborn für die Geschichte des deutschen Geistes.
In: Festschrift zur 350-jährigen Wiederkehr der Gründung der Hohen Schule zu Herborn. S. 101 ff.
Wiesbaden: 1935.
(Nassauische Annalen. 55.)

ders.: J. H. Alsted.
In: Nassauische Lebensbilder. 2. S. 28 ff.
Wiesbaden: 1943.
(Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Nassau. X, 2.)

Schmid, K.A. und G.: Geschichte der Erziehung vom Anfang an bis auf unsere Zeit.
Bd. III, 2.
Stuttgart: 1892.

Schrammi, J.H.: Oratio de principum Nassovicorum praeclaris in rempublicam litterariam meritis, dicta Herbornae 1748.
Leyden: 1749.

Sittard, J.: Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Böddecker.
In: SIMG III, 1901/02. S. 87 ff.

Sleumer, A.: Index Romanus.
Osnabrück: [11] 1956.

Söhngen, O.: Theologische Grundlagen der Kirchenmusik.
In: Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes. Bd. 4. S. 1 ff.
Kassel: 1961.

ders.: Theologie der Musik.
Kassel: 1967.

Sorel, Ch.: De la perfection de l'homme.
Paris: 1655.

ders.: De la Connaissance des bons livres, ou Examen de plusieurs autheurs.
Paris: 1671.

Stegmann, J.: Studii pietatis icon, sive Christognosia.
Marburg: 1630.

Steubing, J.H.: Topographie der Stadt Herborn.
Marburg: 1792.

ders.: Kirchen- und Reformationsgeschichte der Oranisch-Nassauischen Lande.
Hadamar: 1804.

ders.: Geschichte der Hohen Schule Herborn.
Hadamar: 1823.

Sudhoff, K.: C. Olevianus und Z. Ursinus. Leben und ausgewählte Schriften.
Elberfeld: 1857.
(Leben und ausgewählte Schriften der Väter und Begründer der reformierten Kirche. 8.)

Szabó, K.: Régi magyar könyvtár.
Bd. II.
Budapest: 1885.

Szinnyei, J.: Magyar érók élete és munkái.
Bd. I.
Budapest: 1891.

Szyrocki, M.: Art. "Opitz".
In: MGG X. Sp. 118 f.

Teisserius, A.: Catalogus auctorum qui librorum catalogos, indices, Bibliothecas, Virorum litteratorum elogia, vitas, aut orationes funebres, scriptis consignarunt.
Genf: 1686.
(Bearbeitung und Ergänzung der "Bibliotheca bibliothecarum" von P. Labbe.)

Thomasius, J.: Tractatus de plagio literario.
Resp. J. M. Reinelius.
Leipzig: 1673.

Trille, A.: Das Wappen- und Erbbuch des Amtes Allstedt 1527.
In: Familiengeschichtliche Blätter XIV, 1916.

Toepke, G.: Die Matrikel der Universität Heidelberg von 1386 bis 1662. Bd. II.
Heidelberg: 1886.

Unger, H. H.: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert.
Diss. Berlin,
Würzburg: 1941.

Voetius, G.: Exercitia et Bibliotheca Studiosi Theologiae.
Frankfurt: ^{3}1685.

Vogel, Chr. D.: Archiv der Nassauischen Kirchen- und Gelehrtengeschichte. Bd. I. S. 147 ff.
Hadamar & Coblenz: 1818.

Vossius, G. J.: De quatuor artibus popularibus, de philologia, et scientiis mathematicis, cui operi subjungitur chronologia mathematicorum, libri tres.
Amsterdam: 1660.

Wackernagel, H.G.: Die Matrikel der Universität Basel.
Bd. II, 1601/02-1665/66.
Basel: 1962.

Wagner, P.: Zur Musikgeschichte der Universität.
In: AfMw II, 1921. S. 1 ff.

Walker, D.P.: Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert.
Kassel & Basel: 1949.

Walther, J.G.: Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec.
Leipzig: 1732.

Weber, H.: Geschichte des Kirchengesangs in der deutschen reformierten Schweiz.
Zürich: 1876.

Wegierski, A. (Pseud.: Regenvolsci): Systema historico-chronologicum ecclesiarum Slavonicarum.
Utrecht: 1652.

Wendt, B.: Idee und Entwicklungsgeschichte der enzyklopädischen Literatur.
Würzburg: 1941.
(Das Buch im Kulturleben der Völker. 2.)

Witte, H.: Diarium biographicum.
Danzig: 1688.

Wotschke, T.: Des Herborners Alstedius Verbindung mit Polen.
In: Archiv für Reformations-Geschichte XXXIII, 1936. S. 145 ff.

Zedler, J.H.: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Bd. I.
Halle & Leipzig: 1732.

Zedler, H. und Sommer, H.: Die Matrikel der Hohen Schule und des Pädagogiums zu Herborn.
Wiesbaden: 1908.
(Veröffentlichungen der historischen Kommission für Nassau. 5.)

Zeiller, M.: Historici, Chronologi et Geographi celebres.
Ulm: 1652.

Ziller, E.: Der Erfurter Organist J.H. Buttstett.
Halle & Berlin: 1935.
(Beiträge zur Musikforschung. 3.)

Zischka, G.A.: Index lexicorum.
Wien: 1959.

5. VERZEICHNIS DER BENUTZTEN ABKÜRZUNGEN

AfMw	=	Archiv für Musikwissenschaft
AMl	=	Acta Musicologica
CR	=	Corpus Reformatorum
GS	=	Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 1784.
Mf	=	Die Musikforschung
MGG	=	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MPl	=	Migne, Patrologia latina
MuK	=	Musik und Kirche.
SIMG	=	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
VfMw	=	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft
ZIMG	=	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

V. DER TEXT DES IN DER ENZYKLOPÄDIE VON 1630 ENTHALTENEN MUSIKTRAKTATS

Als Textgrundlage für die Bearbeitung der bedeutendsten Musikschrift Alsteds diente der in der Encyclopaedia VII tomis distincta (1630) enthaltene Traktat "Liber vigesimus, in quo explicatur musica". Die fast textgleichen Abhandlungen in der Cursus philosophici Encyclopaedia (1620) und in der Scientiarum omnium Encyclopaedia (1649) brauchten weder zur Ergänzung noch zur Berichtigung dieser Vorlage herangezogen zu werden, da die erstgenannte die Stoffülle der Ausgabe von 1630 nicht erreicht, während letztere durch zahlreiche Druckfehler entstellt ist.

Von den im Text enthaltenen Abkürzungen sind lediglich lib. für liber und cap. für caput beibehalten worden. Die übrigen Abbreviaturen wurden wie folgt aufgelöst: & = et; &c = et cetera; e.gr. = exempli gratia; scil. = scilicet; videl. = videlicet; v.gr. = vide gratia.

Nur in wenigen Fällen weicht Alsted von der klassisch-lateinischen Orthographie, deren Regeln für die anschließende Übertragung gelten, ab. So heißt es:

adsciscit	statt	asciscit	inprimis	statt	imprimis
author	"	auctor	literatus	"	litteratus
caeterum	"	ceterum	quaestio	"	questio
coelum	"	caelum	quanquam	"	quamquam
duntaxat	"	dumtaxat	seculum	"	saeculum
extare	"	exstare	tanquam	"	tamquam

Die originale Paginierung des Textes ist in der Übertragung durch Marginalien kenntlich gemacht worden. Da die Seiten des Foliobandes, der die Musikschrift enthält, zweispaltig bedruckt sind, wurden auch die Spaltenübergänge bezeichnet (z.B. pag. 1195 ^{a}, pag. 1195^{b}).

ENCYCLOPAEDIAE LIBER VIGESIMUS,

in quo explicatur

MUSICA

Cap. I. De subjecto musicae.

Praecepta

Musica est scientia bene canendi, alias harmonica et musathena dicitur.
Estque generalis vel specialis.
Musica generalis agit de suo subjecto, et subjecti tum principiis tum affectionibus.
Subjectum musicae est cantilena harmonica. Atque hoc est subjectum tractationis; subjectum informationis est facultas canendi, operationis est materia, cui applicari potest harmonia musica.

Regulae

1. Musica est scientia mathematica subalternata arithmetica.

Nam quemadmodum arithmetica praecipit de numero, sic musica versatur circa sonum numerosum. Quemadmodum itaque optica dicitur specialis quaedam geometria, sic musica vocari potest specialis quaedam arithmetica. Quod autem quidam contendunt, musicam esse et scientiam, et prudentiam, et artem, quod doceat et perite seu scientifice, et prudenter, et artificiose componere cantilenam harmonicam, id parum est accuratum. Non enim hic quaeritur, an in usu possint concurrere scientia, prudentia et ars, sed an musica, quatenus consideratur ut est disciplina vel habitualis, vel systematica, sit scientia, prudentia vel ars. Esse autem scientiam, sic patet, quia habet subjectum, principia et affectiones, quae tria requiruntur ad completam scientiae rationem.

2. Cantilena harmonica est sonorum multitudo concinna rite juxta textum composita.

Subjectum explicationis in musica est cantilena, cujus praecipua vis in eo est posita, ut textui et affectibus sit accommodata. Si enim diversissimis et contrariis rebus atque affectibus idem sonus accomodetur, musica est ἄμουσος καὶ ἄλογος quippe contra scopum et principia istius laudatissimae disciplinae, quae vult, ut melodia rebus et

affectibus accommodetur. Si ergo vide gratia in aliquo psalmo Davidico tres occurant partes, videlicet lamentatio, consolatio et gratiarum actio, tres etiam ibi toni esse debent.

3. Subjectum operationis in musica sunt res sacrae et liberales. Unde magna est ipsius utilitas.

Res sacrae, ut psalmi et cantiones bibliae et omnino de rebus divinis. Res liberales, ut materiae affectuosae in rebus philosophicis et omnino in vita communi. Musica enim interiora animi penetrat, affectus movet, contemplationem promovet, tristitiam pellit, humores pravos discutit, spiritus animales exhilaret, adeoque universae hominum vitae est utilis, piae ad devotionem, sapienti ad scientiam, solitariae ad recreationem, domesticae et publicae ad animi moderationem, sanae ad corporis temperationem, jucundae ad oblectationem, ut praeclare ait praeclarus ille rei musices scriptor Lippius in Synopsi musicae. Hinc Diabolus odit musicam liberalem; e contrario delectatur musica spurca
pag.1195b et illiberali, eaque utitur tam-/quam vehiculo suo, quo illabitur in animos hominum, qui delectantur musica illa diabolica. E contrario sancti angeli delectantur musica liberali, non quod ipsos afficiat harmonia corporea, sed quod omnis harmonia, praesertim illa, quae est cum affectu piae voluptatis conjuncta, castissimis illis spiritibus sit grata. Hinc omnium temporum heroes et viri pii atque virtutis amantes musicam magnifecerunt, uti videre est ex illis Scripturae dictis: Exod. 15. Judic. 5.v. 1. 1. Sam. 16. v. 23. 2. Sam. 6. v. 5. 2. Reg. 3. v. 15. 1. Paral. 23. v. 5. Judith 16. v. 1.2. &c. Sirach. 23. v. 5. 6. cap. 39. v. 20. cap. 44. v. 5. Matth. 26. v. 30. Luc. 1. v. 46. cap. 2. v. 13. Ephes. 5. v. 18. 19.Coloss. 3. v. 16. Apoc. 5. v. 9. cap. 14. v. 2. 3.

Cap. II. De principiis cognitionis in musica.

Praecepta

Principia cantilenae harmonicae sunt, a quibus ipsa dependet; suntque cognitionis vel constitutionis. Illa complexa, haec incomplexa. Principia cognitionis sunt, per quae cognoscitur cantilena harmonica. Suntque vel interna vel externa. Illa petuntur ex hac ipsa scientia, haec sumuntur ex philosophia partim theoretica, partim practica.

Regulae

1. Principia cognitionis interna seu domestica per totam musicam hinc inde sparguntur.

Non igitur fuerit operae pretium haec hoc loco tradere.

2. Principia theoretica, quibus utitur et nititur musica, sunt vel remota, vel proxima.

Remota sunt, quae petuntur ex metaphysica et physica. Et quidam ex metaphysicis promuntur principia de unitate, bonitate, pulchritudine, perfectione, ordine, oppositione, quantitate, qualitate et similibus; ex physicis illa, quae tractant de quantitate, qualitate, motu, loco et tempore corporis naturalis, item de aere et sono, illiusque propagatione, multiplicatione, differentiis et perceptione; et denique de affectibus, ut amore, laetitia, tristitia et similibus. Proxima sunt axiomata, lemmata, postulata, theoremata, problemata et porismata mathematica, eaque partim arithmetica, partim geometrica, imprimis tamen arithmetica, praesertim illa de proprietatibus simplicium numerorum, itemque de proportionibus, videlicet dupla, tripla, sesquialtera et similibus, de quibus supra in arithmeticis. Hic tamen teneantur ista axiomata. 1. Proportio aequalitatis radicaliter est inter unum et unum. Et haec est radix omnis proportionis. 2. Proportio dupla est radicaliter inter unum et duo; tripla inter tria et unum; quadrupla inter quatuor et unum et sic deinceps. Oberserva proportiones radicales esse in novem numeris simplicibus ab 1 ad 9, quia hi sunt radices omnium numerorum. 3. Proportio sesquialtera est inter tria et duo, sesquitertia inter quatuor et tria, superbipartiens tertias est radicaliter inter quinque et tria, supertripartiens quintas
pag.1196[a] est inter 8 et 5. Atque hae sunt pro-/portiones simplices, in quibus iste perfectionis ordo observatur, ut post proportionem aequalitatis sequatur proportio inaequalitatis primo dupla, deinde sesquialtera, tum superbipartiens tertias et supertripartiens quintas. His succedunt composita, ut dupla sesquialtera inter 5 et 2, tripla sesquialtertia inter 10 et 3, dupla superbipartiens tertias, ut inter 8 et 3 et sic deinceps. 4. Proportiones numerantur per divisionem logisticam, ut quae sit proportio inter 3. 2. patet ex divisione. Si enim 3 per 2 dividantur, prodibit $1\frac{1}{2}$. 5. Proportiones adduntur per multiplicationem vulgarem: ut $\begin{matrix}3.\ 2.\\2.\ 1.\end{matrix}$ faciunt $\begin{matrix}6.\ 2.\\2.\ 1.\end{matrix}$ 6. Proportiones subtrahuntur per multiplicationem crucialem: ut

$$\begin{array}{r}2.\ 1.\\3.\ 2.\\\hline 4.\ 3.\end{array}$$

7. Proportiones multiplicantur sive copulantur, si continue scribantur, et antecedens numerus posterioris proportionis ducatur in prioris consequentem, vel contra; item prioris consequens in posterioris consequentem, et denique prioris antecedens in posterioris antecedentem:

ut 2. 1. 3. 2. Hic semel tria dant 3 et semel duo dant duo, et bis tria dant sex. 8. Radicantur proportiones in majoribus et inter se compositis numeris per mediationem logisticam, ut 16———8 primo rediguntur ad 8———4 tum ad 4———2 denique ad 2———1. Vicissim radicales proportiones facillime in terminos majores reponuntur per duplationem logisticam, ut 1———2 ad 2———4 hinc ad 4———8 tum ad 8———16 et sic deinceps. 9. Omnis proportio dupla constat ex sesquialtera et sesquitertia. 10. Si sesquialtera aufertur a dupla, remanet sesquitertia et sic deinceps.

3. Principia practica, quibus musica utitur, imprimis petuntur ex ethica, oeconomica, politica et poetica.

Ex ethica quidem promuntur principia de virtute et beatitudine morali, ex oeconomica de actionibus domesticis, ex politica de virtute et beatitudine civili. Ex poetica vero principia de rhythmo et carmine, quae tantam cum musica habent affinitatem, ut musica a quibusdam dividatur in harmonicam, rhythmicam et metricam.

Cap. III. De efficiente et fine cantilenae harmonicae.

Praecepta

Principia constitutionis sunt, per quae cantilena harmonica constituitur.
Suntque vel externa vel interna.
Externa sunt efficiens et finis.
Efficiens causa cantilenae est prima vel secunda.
Prima est Deus, auctor omnis symphoniae.
Secunda est partim natura, mater sonorum, partim ars perficiens rudimentum naturae.
Finis ultimus est Deus, archetypus ille harmoniae; subordinatus est motus et impulsus hominis ad odium vitii et studium virtutis.

Regulae

1. Deus est auctor et fautor omnis harmoniae.

Harmonia siquidem est ordo et tendit ad unitatem. Deus autem est auctor et fautor omnis ordinis, summaque est unitas. Deinde Deus est summum et ineffabile gaudium, ideoque qui recte gaudent, Deo sunt propiores. Hinc Rabbini dicunt: Spiritus sanctus canit de medio gaudio; et philosophi ajunt, animus sapientis semper est in gaudio.

Gaudium autem cum sit pura puta harmonia, non potest non excitari et foveri ab harmonia musica.

2. Musicae harmoniae causa exemplaris est musica, quae dicitur mundana.

Haec cernitur in ordine, dispositione, proportioneque admirabili, quae occurrit in regione caelesti et subcaelesti, partim inter stellas, partim inter elementa, partim inter omnia ex elementis composita, partim denique inter haec omnia invicem collata, de qua musica sive harmonia diximus in physicis. Hanc talem ac tantam harmoniam cum prisci homines attente considerarent, mediati sunt similem proportionem non solum in numeris et lineis, sed etiam in voce, praesertim cum in
ag.1196b / variorum corporum vario sono proportionem illam manifeste deprehenderent.

3. Musica perfectionem suam ultimam habet a fine.

Perfectionem non solum a materia et forma pendere, sed etiam a fine, supra in logicis et metaphysicis planum fecimus. In musica certe hoc est manifestissimum. Nisi enim illa referatur ad gloriam Dei et hominis piam recreationem, nonnisi aequivoce dici potest musica. Hinc liquet, ineptos illos homines, qui abutuntur musica vocali et instrumentale ad fovendum voluptates hujus mundi, dum plusquam fescenninas cantiones decantant, illos inquam nihil minus esse quam musicos. Etsi enim forma cantilenae ibi occurrat, finis tamen, qui perficit instrumentum, ibi non cernitur. Est igitur ibi perfectio prima, sed ultima non item, quae necessario in instrumento requiritur, utpote cujus vis posita est in usu.

Cap. IV. De quantitate soni musici.

Praecepta

Principia interna cantilenae harmonicae sunt materia et forma. Materia complectitur partes integrales, ex quibus fit cantio harmonica.
Partium istarum alia est simplex, alia composita.
Pars simplex dicitur sonus, itemque monas musica, graece τόνος
Sonus musicus consideratur quoad quantitatem suam et signa. Istius doctrina dicitur musica theoretica, hujus signatoria.
Quantitas est triplex, longitudo, latitudo et crassitudo.
Longitudo soni musici est, quae cernitur in ipsius motu seu duratione, et mensuratur tactu musico.

Latitudo soni musici est, quae cernitur in spiritu tenui et aspero.
Crassitudo soni musici est, quae cernitur in profunditate et altitudine ipsius.
Ratione crassitudinis istius sonus musicus est aequalis, vel inaequalis.
Aequalis est unisonus simplex.
Inaequalis sonus parit distantiam seu intervallum crassitudinis sonorae: quod dicitur musicum intervallum.
Intervallum musicum spectatur in proportione et intensione.
Ratione proportionis est intervallum simplex, vel compositum.
Illud radicale, hoc radicatum dicitur.
Intervallum simplex est vel justum vel non-justum.
Justum intervallum est, quod neque deficit, neque redundat, ut octava, quinta et cetera.
Non-justum intervallum est, quod vel deficit vel redundat, ut semioctava et cetera.
Intervallum compositum est, quod constat ex simplicibus, ut est duplex octava, triplex octava, quadruplex octava et sic porro in infinitum.
Ratione intensionis est scala, quae dicitur musica; estque varia sonorum acutorum et gravium dispositio.

Regulae

1. Omnis sonus est quantus.

Est enim qualitas audibilis in corpore quanto. Numeratur autem ista quantitas per divisionem et non consideratur, ut est magnitudo; ita ut recte dicat accuratissimus Lippius: omnis sonus est continuus et discretus seu numero explanabilis. Caeterum sonus est quantus quan-
pag.1197[a] titate completa, id / est ita, ut habeat trinam dimensionem, ideoque longitudinem, latitudinem et crassitudinem.

2. Omnis sonus est longus numerabiliter.

Cum enim omnis sonus vel diutius duret vel non ita diu, haec ipsius duratio temporalis numerari potest. Numeratur autem tactu musico, qui ad cordis motum in hac scientia observari debet. Tactus iste constat θέσει καὶ ἄρσει , depressione et elevatione juxta proportionem certam, imprimis duplam. Estque vel simplicior, naturalior et communior, qui absolvitur duabus partibus aequalibus, dicique potest spondaicus, ut musis; vel minus simplex ac inusitatior, qui constat partibus inaequalibus, una majore, altera minore, dicique potest trochaicus, ut musa.

3. Omnis sonus est numerabiliter latus.

Omnis quippe sonus, praeterquam quod longus est, insuper etiam est tenuis seu lenis, mollis, submissus, exilis aut asper, durus, clarus, plenus, quippe constans spiritu tenui et aspero.

4. Omnis sonus est numerabiliter crassus.

Omnis enim sonus praeterquam quod longus est et latus, est etiam crassus, isque vel profundus, vel altus. Ille gravis, iste acutus dicitur. Et hanc soni magnitudinem metimur per proportiones numerorum, praesertim radicales, quatenus illae applicantur monochordo.

5. Unisonus simplex est principium et radix omnium intervallorum musicorum.

Sicut in numeris proportio alia est aequalitatis, alia inaequalitatis, ita etiam in sonis alius est aequalis alius inaequalis. Et rursus ut in numeris proportio aequalitatis est radix omnium reliquarum, ita etiam in sonis unisonus simplex est principium et radix omnium intervallorum musicorum. Unisonus enim simplex constat proportione aequalitatis, quae est radicaliter inter 1 et 1, ut videre est in monochordo. Unisonus itaque simplex non est intervallum musicum, sed hujus origo.

6. Soni inaequales faciunt intervallum musicum.

Soni inaequales faciunt διάστημα, distantiam, quae dicitur intervallum musicum, in quo sonus gravis est profundus et major, acutus altus et minor. De hoc intervallo notentur ista theoremata: I. Intervallum simplex qui novit, facile nosse potest intervallum compositum. Illud enim est radicale, ut loquuntur, hoc radicatum. II. Intervalla sive diastemata simplicia sunt septendecim hoc ordine. 1. Octava, scilicet vox graecis ἡ διὰ πασῶν; quae est proportionis duplae inter 2 et 1, ubi unus sonus, ut major et gravior, continet alterum ut minorem et acutiorem bis in sese; idque est unisonus compositus, a littera scilicet ad litteram, vide gratia a G ad g. 2. Quinta, ἡ διὰ πέντε ; quae est proportionis sesquialterius inter 3 et 2. 3. Quarta, ἡ διὰ τεσσάρων ; quae est proportionis sesquitertiae inter 4 et 3. 4. Tertia major, δίτονος , quae est proportionis sesquiquartae inter 5 et 4. 5. Tertia minor, ἡμιδίτονος , quae est proportionis sesquitertiae inter 6 et 5. 6. Sexta major, seu quarta cum tertia majore, διὰ τεσσάρων ἅμα καὶ δίτονος , quae est proportionis superbipartientis tertias inter 5 et 3. 7. Sexta minor,

seu quarta cum tertia minore, διὰ τεσσάρων καὶ ἡμιδίτονος, quae est proportionis supertripartientis quintas inter 8 et 5. 8. Major secunda, τόνος μέγας, quae est proportionis sesquioctavae inter 9 et 8. Minor secunda, τόνος μικρός, proportionis sesquinonae inter 10 et 9 (1). 10. Semitonium majus, proportionis 16 et 15. 11. Semitonium minus, proportionis sesquivicesimaquartae inter 25 et 24. 12. Diesis minor, proportionis supertripartientis centesimas vigesimas inter 128 et 125. 13. Comma, quod est differentia inter semitonium majus et minus, proportionis sesquioctuagesimae inter 81 et 80. 14. Schisma, quod est dimidia pars commatis, seu medietas differentiae inter semitonium majus et minus. 15. Quinta cum tertia majore, seu septima major, quae est proportionis superseptempartientis octavas inter 15 et 8. 16. Septima minor, seu quinta cum tertia minore, quae est proportionis superquadripartientis quintas inter 9 et 5. 17. Intervalla non justa, quae sunt vel deficientia, vel redundantia, utplurimum semitonio minore, vel commate, vel utroque simul, ut est semioctava, quinta deficiens et abundans, quarta diminuta et superflua, quae nominatur tritonus, et sic deinceps. III. Intervalla ex simplicibus composita possunt esse infinita. Sed infinitatem istam sonorum crassorum (quae nonnisi potentia est talis) finire musicae est proprium. Videamus tamen quaedam intervalla composita. Primo alia sunt primo composita, ut δὶς διὰ πασῶν, du-
pag.1197b plex octava, seu decimaquin-/ta, quae est proportionis quadruplex inter 4 et 1, item ἡ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε, octava cum quinta, seu duodecima, proportionis triplae inter 3 et 1, item ἡ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων, octava cum quarta, seu undecima, proportionis duplae superbipartientis tertias inter 8 et 3. Deinde alia sunt secundo composita, ut τρὶς διὰ πασῶν, triplex octava seu vigesima secunda, proportionis (2) octuplae inter 8 et 1 et cetera. Tertio quaedam sunt tertio composita, ut τετράκις διὰ πασῶν, quadruplex octava seu vigesima nona, proportionis sedecuplae inter 16 et 1. Alia sunt quarto composita, et sic porro in infinitum. IV. Octava est simplicissimum et perfectissimum et primum intervallum musicum. V. Octava divisa, omnia simplicia cetera diastemata aucta vero omnia composita gignit. Itaque ex divisione octavae fluunt omnis generis harmoniae. Quaelibet enim octava bifariam divisa duos ex se modos gignit. VI. Octava primo dividitur in quintam et quartam, ex quibus constat, idque divisione harmonica vel arithmetica. Harmonicum octavae medium dicitur, quando quinta est infra quartam, arithmeticum, cum quarta est infra quintam. Divisionis

---

1) Im Original: 9 et 10.
2) Im Original: proportiones.

harmonicae hoc esto exemplum:

Divisio arithmetica sic est:

Itaque in harmonica octavae divisione, quinta immobili manente, quarta supra quintam locatur; in arithmetica divisione, quinta immobili manente, quarta infra quintam ponitur. VII. Si aufertur ab octava quinta, tum remanet quarta et contra. VIII. Quinta dividitur in ditonum et semiditonum. IX. Ditonus ex tono majore et minore componitur. X. Tonus minor dispicitur (3) in semitonium majus et minus. XI. Ditonus superat semiditonum semitonio minore. XII. Quarta excedit ditonum semitonio majore. XIII. Quinta minor est quam quarta tono majore. XIV. Tonus minor superatur a majore per comma. XV. Semitonium majus vincit minus diese minore. XVI. Sexta fit ex quarta et tertia, ac majori quidem major, minor vero ex minori; seu ex quinta et tono minori major, minor ex semitonio majori. XVII. Septima construitur ex quinta et tertia majori major, minor ex minori. XVIII. Tonus major ferme decem, minor ferme novem, semitonium majus ferme quinque, minus ferme quatuor continet commata. XIX. Quinta duos majores tonos, unum minorem et semitonium majus, quarta unum majorem et minorem tonum atque semitonium majus complectitur. Ergo octava in se habet sex tonos, tres majores et tres minores, cum diese minore, nempe quinque tonos, tres majores et duos minores cum duobus semitoniis majoribus, atque ita comprehendit commata ultra quinquaginta. XX. Intervalla composita imitantur naturam suorum simplicium. Δὶς διὰ πασῶν nascitur ex duabus octavis; octava cum quinta comprehendit tonos octo, quinque majores, tres minores et tria semitonia majora. Τρὶς διὰ πασῶν dividitur in tres octavas et sic deinceps. Hae propositiones demonstrantur per propositiones arithmeticas de proportionibus addendis, subtrahendis, copulandis et cetera, vide gratia octava est proportionis duplae, quinta sesquialterius, quarta sesquitertiae. Ergo octava constat ex quinta et quarta. Res tota monstratur in monochordo. Quomodo haec proponantur vulgo, vide infra.

---

3) Im Original: dispescitur.

7. Scala musica his explicatur theorematis.

1. Series intensionis et remissionis seu ascensionis a gravi sono in acutum et descensionis ab acuto in gravem dicitur scala musica. 2. Scala musica variat apud veteres et recentiores musicos. Nam musicorum vetustissimorum scala erat tantum unius δὶὰ πασῶν ob simplicitatem radicalem. Pythagoreorum erat δὶς δὶὰ πασῶν ob mediocritatem venerandam. Hodie est τρὶς καὶ τετράκις δὶὰ πασῶν ob varietatem gratam musicae vocalis et instrumentalis. Est autem scala vel simplex, eaque tum vetus, ut enharmonica, chromatica et diatonica, tum nova, ut syntona vel mixta, quae componitur ex simplicibus. Ex his enharmonica et chromatica ob difficultatem et imperfectionem non adhibentur solitariae. 3. Scala syntona est omnium ἁρμονικωτάτη, cui apte miscetur diatona, quemadmodum in clavichordio et organo pneumatico videre est, ubi claves albae procedunt in scala syntona, quae nonnihil temperatur per diatonam. Syntona incedit per tonum majorem et minorem atque semitonium ex tono minori majus natum; diatonica seu diatona pergit per duos tonos et semito-
pag.1198[a] /nium. His additur scala enharmonica progrediens per duas dieses, majorem et minorem, ac ditonum immediatum in suis tetrachordis, item chromatica progrediens per duo semitonia, majus ac minus, atque semiditonum immediatum. Sic claves nigrae cum albis progrediuntur in chromatica, unde dicuntur fictae in sytona. Inde quoque nascitur scala irregularis seu mollis, quae a regulari seu dura non differt, nisi transpositione accidentali, aut per quartam supernam, aut quintam infernam. Porro scalae diatonicae veteris dispositio est talis:

I. Tonus major. 9:8.
II. Tonus major. 9:8.
III. Semitonium minus ex tono majore. 256:243.
IV. Tonus major. 9:8.
V. Tonus major. 9:8.
VI. Tonus major. 9:8.
VII. Semitonium minus. 256:243.
VIII. Tonus major. 9:8. Atque simul ulterius per octavas inferas et superas.

Syntonae vero et novae perfectae talis est dispositio:

I. Tonus major. 9:8.
II. Tonus minor. 10:9.
III. Semitonium majus. 16:15.
IV. Tonus major. 9:8.
V. Tonus minor. 10:9.
VI. Tonus major. 9:8.
VII. Semitonium majus. 16:15.
VIII. Tonus major. 9:8. Et sic porro per octavas sive supernas, sive infernas. Confer haec cum regula antecedenti et cum sequentibus capitibus.

Cap. V. De signis soni musici.

Praecepta

Signa soni musici sequuntur, eaque sunt soni longi, lati vel crassi.
Signa soni longi notant ejus durationem, suntque principalia vel minus principalia.
Signa principalia sunt nota et pausa.
Nota est signum soni praesentis et positivi et continet tactum, eumque vel totum vel non-totum.
Totum tactum continet vel octies, ut maxima, vel quater, ut longa, vel bis, ut brevis, vel semel, ut semibrevis.
Non-totum, sed partem tactus continent reliquiae, et quidem partem vel dimidiam, ut minima, vel quartam, ut semiminima, vel octavam, ut fusa, vel sedecimam, ut semifusa.
Pausa est index soni privativi et absentis, id est silentii, eaque respondet vel maximae, vel longae, vel brevi et cetera.
Signa minus principalia sunt semicirculus cum centro, custos et similia.
Signa soni lati sunt punctum auctionis, suspirium et syncope, e quibus syncope est luxatio quaedam tactus, notarum et pausarum; suspirium respondet semiminimae.
Signa soni crassi sunt lineae parallelae, quarum occurrit sedes et nomen.
Sedes est systema musicum, idque majus vel minus.
Systema majus ferme constat ex decem lineis servitque cantilenae componendae. Dicitur alias systema conjunctum.
Systema minus constat lineis quinque et servit imprimis cantilenae extrahendae et notandae. Dicitur alias systema simplex.
Nomen est tum littera tum vox, sive, ut alii volunt, syllaba musica.
pag.1198[b] Littera est veluti clavis, qua cantus reseratur, unde / et clavis dicitur. Tales litterae sunt septem: A, B, C, D, E, F, G.
Voces sive syllabae musicales sunt sex: ut, re, mi, fa, sol, la.
Hae spectantur in scala musica vel continue vel discontinue. Ibi non opus est mutatione, hic secus.

Regulae

1. Signa soni certissima et expeditissima sunt ciphrae numerorum.

Quia sonus nec chartae inscribi, nec mente tantum et semper ab homine servari potest, indiget certis signis, quibus quantitas et qualitas ipsius repraesentetur. Quoniam autem in numeris horumque proportionibus omnes soni dimensiones suam habent positam essentiam,

certissima et expeditissima ipsius signa fuerint ciphrae numerorum rite collatae juxta longitudinem, latitudinem et profunditatem. Nam juxta longitudinem 1, 2, 3, 4, 8, 1/2, 1/3, 1/4 possent notare tactus unius, duorum, trium, quatuor et cetera moram, juxta latidudinem similiter, juxta crassitudinem numeri majusculi sonum gravem, minusculi acutum significare possent. Verum oportet hic retinere signa vulgaria, quoniam sunt usitatissima.

2. Notarum doctrina his continetur regulis.

1. Notae sunt simplices vel compositae. Et illae sunt vel integrae vel fractae, hae dicuntur ligatae. Simplices ponuntur sine alterius jugatione, compositae contra. Integrae mensurantur integris temporibus, fractae partibus temporis. Integrae vel uno constant tempore, ut semibrevis, vel pluribus, iisque vel duobus, ut brevis, vel quatuor, ut longa, vel octo, ut maxima. Fractae continent vel secundam temporis partem, ut minima, vel quartam, ut semiminima, vel octavam, ut fusa sive fuga, vel dicimam sextam, ut semifusa sive semifuga. Schema hoc esto:

Nomina	Figurae	Valor
Maxima	Excessus	8
Longa	Excessus	4
Brevis	Excessus	2
Semibrevis	Medium	1
Minima	Defectus	1/2
Semiminima	Defectus	1/4
Fusa	Defectus	1/8
Semifusa	Defectus	1/16

Quamlibet plures tum majores tum minores dari possent notae longitudinis, potentia infinitae, hae tamen sufficiunt, inventae a musicis seculorum superiorum.

2. Notae variantur valoris vel auctione, vel diminutione, vel utraque simul. Augentur parte dimidia, aut omnes aut quaedam. Et omnes quidem augentur vel opposito semicurculo C. ¢ et puncto, de quo est regula: punctum notis postpositum addit mediam partem temporis supra proprium

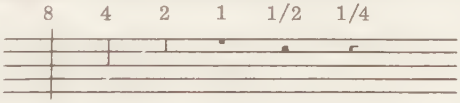
ut:

12	6	3	3/2	3/4

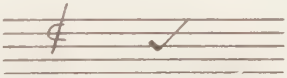
Punctum itaque post ⊏⊐ est monotonium seu ◇ , post ◇ est semitonium sive ⚲ . Quaedam duntaxat augentur praefixo circulo O, ut maxima, longa, brevis. Diminuntur notae tactu trochaico in certa proportione, vel tripla vel sesquialtera. Ubi signa sunt vel numerus vel color, ut 3/1 est tripla, 3/2 est sesquialtera. Partim augentur, partim minuuntur, praecipue brevis ligatione et obliquatione, quod factum unius syllabae extendendae gratia. Et longa quidem cum brevi habetur pro semibrevi, et brevis cum brevi similiter. Sed hujus modi ligatio et obliquatio hodie recte omittitur, tamquam minime neccessaria.

3. Pausae mensurantes silentium respondent notis musicis, utpote quarum sunt privationes.

Nam pausa (quae notatur lineola) respondet vel maximae, vel longae, vel brevi et sic deinceps, ut videre est ex hoc typo:



ag.1199[a] / Fusae respondet duplex suspirium, semifusae triplex suspirium. Huc pertinent pneuma, custos et similia, ut



4. Signa soni lati minus studiose ab artificibus expressa sunt.

Signum soni lati debet indicare ipsius latitudinem ratione spiritus asperi, duri, clari, pleni, lenis, mollis, exilis, prout requirit textus natura. Verum soni latitudinem musici minus expenderunt, eamque textui et rebus ipsis decantandis reliquerunt, paucissimisque signis concenti fuerunt, imprimis usi suspirio et syncopatione. Suspirium respondet semiminimae; syncope sive syncopatio est luxatio quaedam, hoc est fractio et contractio tactus, notarum et pausarum, exempli gratia:

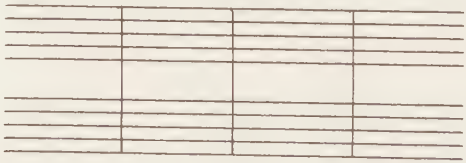
5. Signum soni crassi est linea cruciata, ut vocant.

Signum designans crassitudinem gravitatis et acuminis mensurabilem

numeris symmetris est linea perpendicularis, quam secat recta jacens hoc modo ┼. Hujusmodi autem lineae dicuntur sedes sonorum crassorum seu intervallorum musicorum, itemque systema musicum, quod est duplex, majus et minus. In utroque sunt lineae perpediculares et parallelae. In majori quidem ferme sunt decem lineae parallelae, in minori semper quinque. Et majus quidem servit cantilenae componendae, ibique lineae perpendiculares distantia duorum tactuum vel unius secantur; minus autem inservit melodiae extrahendae et notandae. Typus majoris systematis hic esto:

Typus minoris systematis sit iste:

Ambo ista systemata ponenda sunt in palimpsesto seu abaco melopoetica seu compositorio, ut vocant. Et prius quidem incipienti, posterius exercitato maxime convenit. Alii tamen malunt plura systemata simplicia in abaco pingere hoc modo:



6. De litteris et vocibus musicalibus, ut vocant, haec sunt theoremata.

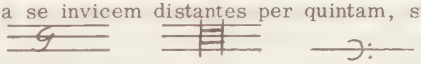
1. Litterae radicales sunt septem, hoc ordine: a, b, c, d, e, f, g, quae moderantur sonos in scala diatonica τῆς διὰ πασῶν. Usitate dicuntur claves, quod iis cantilena veluti reseretur. Inventae sunt a Guidone Aretino. Hodie sunt insufficientes. 2. Litterae seu claves sunt capitales, minutae vel geminatae. Capitales sunt, quae capitalibus, id est grandiusculis scribuntur litteris, hoc modo: Γ, A, B, C, D, E, F, G, e quibus Γ, A, B, C, dicuntur graves, quia graves sonum respectu reliquarum emittunt; reliquae D, E, F, G vocantur finales, quia omnis cantus regulariter in has claves desinit. Remansit autem Γ ex schola Graecorum. Claves minutae sunt numero

septem, sic dictae, quod minusculis scribantur litteris. Ex his a, b, c, d dicuntur affinales, quia in his clavibus cantus transpositus desinit; alias dicuntur acutae, quia sonum acutiorem emittunt. Reliquae vocantur superacutae, quia super acutas ponuntur, ut e, f, g. Claves geminatae vulgo numerantur quinque: aa, bb, cc, dd, ee, sic dictae, quod duplicatis scribantur litteris. Alias vocantur excellentes, quia omnes alias suo sono transcendunt. Verum quia numerus iste clavium non sufficit, recentiores, infra majusculas latinas litteras ponunt septem germanicas, et geminatas plene recitant, iis denique superaddunt triplicatas, hoc modo:

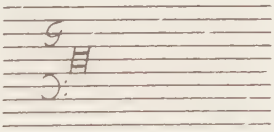
pag.1199[b] /

I.	A	B	C	D	E	F	G	(4)
II.	A	B	C	D	E	F	G	
III.	a	b	c	d	e	f	g	
IV.	aa	bb	cc	dd	ee	ff	gg	
V.	aaa	bbb	ccc	ddd	eee	fff	ggg	

3. Claves sunt signatae vel intellectae, seu non signatae. Signatae sunt tres a se invicem distantes per quintam, suntque g, c, f hac forma:



Hae in systemate conjuncto sic ponuntur, et distant a se invicem per diapente:



In systemate simplici varie locantur pro ratione profunditatis et altitudinis cantus, ut

Ceterum claves non signatae ex signatis cognoscuntur.

4. Ex septem clavibus est b duplex, molle et durum. Distant autem istae duae litterae signando per semitonium minus, ita ut regularis seu dura scala incipiat in C, irregularis seu mollis in f. Notatur

---

4) Im Original stehen Majuskeln der gotischen Schrift.

autem b durum hoc modo ♮ et vocatur b quadratum. 5. Praeter b mollare, ut loquuntur, est etiam usus cancellorum ♯, et cis, dis, fis, gis, quae dicuntur litterae fictae apud musicos instrumentales. Ceterum David Mostart claves musicas sic accomodat septem vocibus novis. Quatuor in universum claves hic sunt tenendae. Prima est C, in qua semper canendum est bo. Secunda est G. Quinque tonis infra et quatuor supra G semper canendum est bo. Tertia est F. Quatuor supra et quinque tonis infra F semper canitur bo. Similiter quinque tonis supra b molle et quatuor infra b molle semper canitur bo. 6. Voces musicales aliter a veteribus, aliter a recentioribus commemorantur. Veteres constituerunt istas sex: ut, re, mi, fa, sol, la. Sex hisce vocibus quidam adjecerunt septimam si, ne scilicet opus esset aliqua mutatione. Hac de re ita fere philosophatur Erycius Puteanus in sua Musathena: Guido Aretinus musicae peritia inter sui aevi primos (sub Henrico III. imperatore vixit) sex notas syllabicas, senarii numeri perfectione delectatus, introduxit: ut, re, mi, fa, sol, la, quas ex hymno mutuatus est atque transtulit.

UT queant laxis REsonare fibris
MIra gestorum FAmuli tuorum,
SOLve polluti LAbii reatum, Sancte Johannes.

Senae hae notae sic inventae usum sui apud musicos passim, sed tardum admodum difficilemque praebent. Quae enim mora mutationum, confusio clavium, substitutio vocum videas plerosque, an indigneris, bonam aetatem impendisse huic arti et exiguum tamen profecisse, perfectos annis prius quam ejusmodi lectione. Difficultas scilicet abstat, remoramque plerisque facit. Hanc quidam ita tollunt, ut senis receptis notis adjungant SI, pro qua nota ex eodem illo hymno ponere licet BI:

Solve polluti laBIi reatum.

Hic itaque fuerit ordo notarum ut, re, mi, fa, sol, la, bi. Pro hac heptade adferuntur sequentes rationes: 1. Cum notae sint indices vocum et quaedam quasi signa, tot esse notas necessum est, quot voces. Sed septem distinctae sunt voces, latino illo hemistichio firmatae: ... septem discrimina vocum. Septem ergo notae. Per voces autem intelliguntur septem illi soni, qui certis intervallis distinguuntur. Intervalla ista, sive diastemata, dicuntur toni. Itaque differunt sonus et tonus seu intervallum. Sonus est vox ipsa, quae ore formata per auras defertur ad aures. Tonus est spatium duobus circumscriptum sonis vel distantia gravis et acuti soni, ita ut toni sint intervalla illa, quae inter primum et secundum sonum, secundum et tertium, tertium et quartum, quartum et quintum, quintum

et sextum, sextum et septimum intersunt. Ceterum hanc vocum heptadem Ptolemaeus lib. II de musica firmat, voces, inquiens, natura neque plures neque pauciores esse posse quam septem.
2. Aegytii et Graeci septem vocalium numero septem voces com-
pag.1200[a] probarunt. Nam Aegyptii, / teste Demetrio Phalereo, deos suos septem vocalium modulata enuntiatione laudarunt. Et Plutarchus septem Graecorum vocales musicae totidem vocibus accommodat. 3. Lyra, cithara et alia quaedam instrumenta musica, quae chordis tendebantur, antiquitus septem chordarum, fuerunt proculdubio septenarum vocum causa. Lyrae chordae olim hoc ordine et his nominibus fuere: ὑπάτη, παρυπάτη, ὑπερμέση, μέση, παρα μέση, παρανήτη, νήτη. Prima dicta ὑπάτη, non ob acumen tantum vocis, sed praestantiam quandam et virtutem. ὕπατος enim quasi ὑπέρτατος eminentiae atque dignitatis gradum significat. Νήτη quasi νεάτη, id est novissima sive ultima. Nec chordae dumtaxat istis nominibus fuere, sed ipsi quoque soni, hoc fere modo. Ὑπάτη sibi habeat Bi, et acute tinniat; παρυπάτη La, et valge lallet; ὑπερμέση Sol, et suaviter personet; μέση Fa, et temperate succinat; παραμέση Mi, et blande mulceat; παρανήτη Re, et tremule perstrepat; νήτη Ut, et fusce mugiat. Porro veteres septem lyrae chordis totidem planetas tribuebant, hoc ordine: Saturno ὑπάτην, Jovi παρυπάτην, Marti ὑπερμέσην, Soli μέσην, Veneri παραμέσην, Mercurio παρανήτην, Lunae νήτην. In qua comparatione acumen atque gravitas chordarum planetarumque ex asse respondet. Quamquam alii ordinem invertunt et Saturno νήτην, Lunae ὑπάτην tribuunt. Quae comparatio etsi consistere potest, prior tamen magis probatur, quia Saturnus motu mundano pernicissime, Luna lentissime procedit. Vide Ciceronem in Somnio. A chordis ad notas transferamus hanc comparationem et Lunae adscribamus ut, Mercurio re, Veneri mi, Soli fa, Jovi la, Saturno bi. Nimirum sicut planetae hebdomadam sive septenarium dierum circulum in termino velut lapsu volvunt, singulique diurna quadam imperii vicissitudine primatum obtinent, ita septem hae notae universam harmonicam lectionem in septem a musicis typos divisam obsolvunt. Typi isti sunt certa et ordinata notarum positura litteris indicibus distincta. 4. Septem hae voces universam musicam reddunt oppido facilem tum in theoria tum in praxi hoc modo. Musica universa vocibus absolvitur. Cognoscendis vocibus adhibentur notae, notis litterarum characteres, ut ex isto diagrammate patet:

In cantu molli

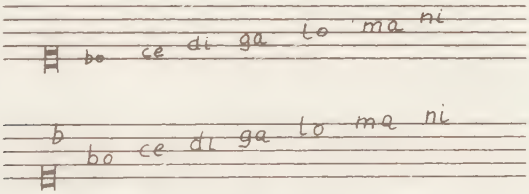
Inter	A	et	B	item	mi	et	fa	Hemitonium
	B		C		fa		sol	Tonus
	C		D		sol		la	Tonus
	D		E		la		bi	Tonus
	E		F		bi		ut	Hemitonium
	F		G		ut		re	Tonus

In cantu duro

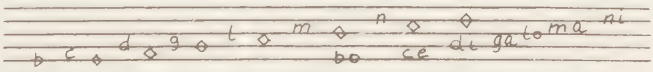
Inter	A	et	B	item	la	et	bi	Tonus
	B		C		bi		ut	Hemitonium
	C		D		ut		re	Tonus
	D		E		re		mi	Tonus
	E		F		mi		fa	Hemitonium
	F		G		fa		sol	Tonus

In cantu itaque molli A connexam habet mi, B fa, C sol, D la, E bi, F ut, G re. In duro A sibi ad asciscit la, B bi, C ut, D re, E mi, F fa, G sol. Quam differentiam hemitoniorum variata dispositio genuit. Porro ex his litteris solummodo quatuor exprimuntur: B, C, F, G. Nec eae simul tamen aut conjuctim, sed singulae, aut binae, in principio linearum. Reliquas non notatas litteras per hasce quatuor ita nosces. A littera indice si ascendendum est, secundum alphabeti ordinem septies primas numerato, et si ultra eundem, iterato; sin discendendum, ordine retrogrado procede, a linea ad intervallum, ab intervallo ad lineam. Ergo rite litteras singulas erues, per litteras notas, per notas voces, quae musicae summa est. Notarum itaque ordinem ascendentem et discendentem exactissime fac calleas, et tonis hemitoniisque observatis intendas vocem aut remittas. Deinde cantione proposita a signo sive littera notata ad notam respondentem transeas, hinc ad reliquas, neglectis litteris, notas. Et hoc quidem facile est in cantu molli, ubi in ipso linearum limine B expressa inibi canendum esse fa ostendit. In cantu vero duro differentia est trium harum litterarum C, F, G, quarum per istam sol, per illam la, per hanc denique sol cognosces. Ubique ergo litteram signatam consule, notam erue, eamque propria voce compella et inde ascendendo et descendendo perge. Quod si inter canendum occurrat nota, quae praefixam habet peculiarem litteram, tonus est mutandus et litterae nota canenda. Has itaque septem notas si recte accommodaveris, concentum quemcumque misceas, melos quodcumque legas, sive velis Aeolium simplex,
pag.1200[b] seu Asium varium, seu Lydium querulum, / seu Phrygium religiosum, seu Dorium bellicosum. Sed, inquies, cantilenae non clauduntur septem istis vocibus, sed altius assurgunt. In promptu est responsio. Ut in numeris cum a monade ad denarium primum numerorum militem perventum est eosdem iterando atque componendo progredimur in infinitum, ita in hisce vocibus post septimum quemque sonum primus, sed subtilior redit, et post septimam quamque notam prima, atque ita deinceps secunda notarum cum nona convenit, tertia cum decima, quarta cum undecima, quinta cum duodecima, sexta cum decima quarta et cetera. De sonis idem judicium. Ab instrumento musico, quod κατ' ἐξοχὴν sic dicitur, experimentum aurium pete. In his

autem notis duplicem ordinem observa intensionis et remissionis. Intensio (graecis ἐπίτασις) est vocis commotio a loco graviore in acutum, remissio (graecis ἄνεσις) ab acutiore in gravem. Sed operae pretium est, ut hic director aliquis aut edomator vocis, ut Tertullianus loquitur, praeceat atque ducat. Hactenus Puteanus, cum quo facit David Mostart in sua Introductione musices, quatenus quidem septenarium vocum probat. Sed alias substituit voces hoc modo: bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, ita quidem ut in duri cantus C canitur bo, in mollis F itidem bo, exempli gratia:



Sed audiamus ipsum Mostartum. Magnum est, inquit, operae pretium tales voces musicas excogitare, quae nobis exhibeant integram octavam, ita ut sit consequentia octo tonorum sive notarum, qua quidem connexione et serie perfectio cujuslibet melodiae absolvitur absque ulla mutatione, quae revera crux est ingeniorum tenellorum. Series ista sic habet: bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, bo. Quod compendium si admittatur, abolebuntur etiam claves illae vulgatae, retentis solum litteris septem istarum syllabarum: b, c, d, g, l, m, n, in omni cantu, exempli gratia:



Itaque Mostartus rejicit voces veterum sex, quod octavam non impleant ac proinde mutationem postulent, quae est tortura ingeniorum, itemque voces recentiorum septem, quod non respondeant septem litteris seu clavibus. Sed quia voces illae veterum valde sunt usitatae in scholis, age videamus illarum usum.

Primo itaque aliae istarum vocum sunt superiores, quibus ascendit, puta ut, re, mi. Deinde omnes istae voces inter se uno distant tono aequaliter praeter mi et fa, quae semitonio. Tertio ex istis vocibus ut et fa molliter, mi et la duriter, reliquae mediocriter sonant. Alii tamen sic docent hac de re. Ut et sol suavitatem, re et la gravitatem, mi fletum, fa minas innuit. Alii denique sic perpendunt illas ipsas voces: ut et fa sunt voces b molles, quia mollem et effoeminatum emittunt sonum, re et sol naturales, quia naturalem et mediocrem

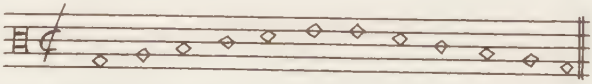
efficiunt sonum, mi et la b durales, quia durum et virilem reddunt sonum.
Qua de re sunt hi versus.

Ut cum fa mollis vox est, quia cantica mollit;
mi cum la dura est. Nam duras efficit odas.
Sol naturales (quoniam neutras facit) et re.

Quarto certae voces singulis respondent clavibus hoc modo:

A la, mi, re.
B fa, mi.
C sol, fa, ut.
D la, sol, re.
E la, mi.
F fa, ut.
G sol, re, ut.

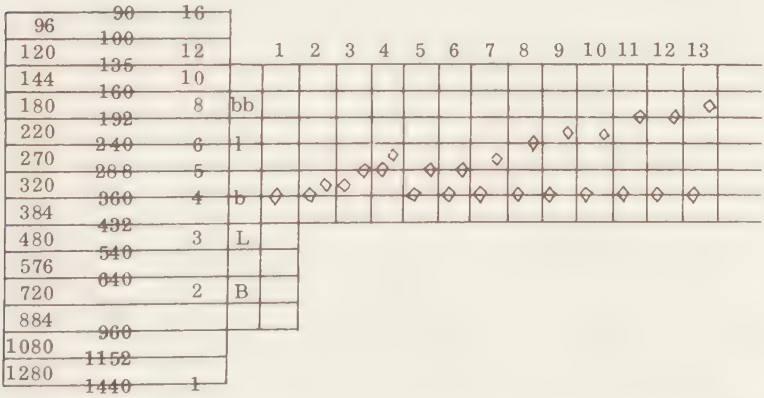
Quinto voces istae certis lineis parallelis inscribuntur, ut in cantu ascendamus et descendamus, idque in progressione continua vel dis-
pag.1201[a] continua. Continua progressio est, quae ob-/servat naturalem vocum ordinem, diciturque cantus naturalis, ut:



Discontinua progressio est vocis mutatio, quae consideratur vel in systemate minori vel in systemate majori. In minori mutatio fit ob vocum paucitatem, estque vel vocalis vel mentalis. Illa dicitur explicita, ista implicita. Utraque fit aliter in cantu molli, aliter in duro. In cantu molli fit mutatio in d, a, g,cujus nota memorialis est dag. In duro fit mutatio in d, a, e, cujus vox memorialis est dea. In systemate majori mutatio fit secundum triplicem scalam. Prima est scala b duralis, quae est vocum musicarum progressio scandens ex a in b duriter, hoc est per vocem mi. Secunda est b mollaris, quae est vocum musicarum progressio scandens ex a in b molliter, hoc est per vocem fa. Tertia est scala ficta, quae in quacumque clave admittit vocem peregrinam. Atque hinc dicitur musica ficta, quia per voces fictas modulatur, hoc est per tales, quae canuntur in aliqua clave, in qua essentialiter non continentur, nempe ut in e, re in f, et sic deinceps. Typus triplicis hujus scalae hic est:

V. Tetra-chordum	ee	b									la
	dd									la	sol
	cc									sol	fa
	bb									fa	mi
IV. Tetra-chordum excellen-tium	aa	b							la	mi	re
	g								sol	re	ut
	f								fa	ut	
	e	b					la		mi		
III. Tetra-chordum superio-rum	d					la	sol		re		
	c					sol	fa		ut		
	b	b				fa	mi				
	a			la		mi	re				
II. Tetra-chordum finalium	G			sol		re	ut				
	F			fa		ut					
	E	b	la	mi							
	D		sol	re							
I. Tetra-chordum gravium	C		fa	ut							
	B	b	mi								
	A	b	re								
	Γ		ut								

Atque haec est scala ista vetus diatona. Novam scalam syntonam Lippii sic contraximus:



In hac tabula soni musici continentur ita ut 1. sit unisonus simplex, 2. Tonus major, 3. tonus minor, 4. semitonium majus, 5. semidi-

tonus, 6. ditonus, 7. quarta, 8. quinta, 9. sexta minor, 10. sexta major, 11. septima minor, 12. septima major, 13. octava. Atque hic est κύκλος τῆς διὰ πασῶν. Proportiones singulorum sonorum vide cap. anteced. Sic vide gratia octavae adscribe 1:2, septimae majori 8:15 et sic deinceps, ita ut minor numerus adjicitur superiori notae in scala. Significata litterarum B, L, b, l, bb sunt paulo ante dicta, videlicet bo, ce, di, ga, lo, ma, ni.

Cap. VI. De dyade musica.

Praecepta

Hucusque de parte simplici cantilenae harmonicae, sequitur pars ipsius composita, cujus tractatio dicitur musica practica seu melopoetica, si accedat forma cantilenae. Pars composita cantilenae harmonicae est, quae coalescit ex sonis seu monadibus musicis juxta tres dimensiones conjunctis.
Estque primaria vel secundaria.
Primaria dicitur harmonia et consonantia, quae oritur ex sonis gravibus et acutis tali proportione unitis, ut auditum delectet. Secundaria est dissonantia seu anarmostia, quae oritur ex tali sonorum gravium et acutorum proportione, ut auditum offendat. Utraque illa pars est dyas vel trias musica, quarum illa est imperfecta, haec perfecta.
Dyas musica est, quae ex duobus sonis coalescit, ex consonis consonans et harmonica, ex dissonis dissonans.
Estque magis simplex vel magis composita. Illa radicalis, haec radicata dicitur. /
pag.1201b Dyades simplices consonantes sunt septem, videlicet octava, quinta, quarta, ditonus, semiditonus, sexta major, sexta minor; dissonantes sunt reliqua intervalla simplicia, ut tonus major et minor, semitonium majus et minus, septima major et minor et denique omnia intervalla simplicia non justa, ut semioctava, semiquinta et cetera.
Dyas magis composita est, quae oritur ex simplici, eaque rursus vel consonans vel dissonans, et utraque composita primo, secundo, tertio et sic deinceps. In primo compositis consonat duplex octava, item octava cum quinta, octava cum quarta, octava cum ditono; dissonat octava cum tono utroque, cum semitonio, cum septima, cum intervallo nonjusto. In secundo compositis consonat triplex octava et duplex octava cum quinta, dissonat duplex octava cum tono utroque, cum semitonio et sic deinceps.

Regulae

1. Duo sunt arbitri proportionum congruarum et incongruarum. Unus

est superior, qui de proportionibus judicat a priori, nempe λόγος; alter est inferior, qui de sonis a posteriori exacte judicat, nimirum ἀκρή, auditus. Hi duo judices ut concurrant necesse est, sicut recte tradit Ptolemaeus. Falsus igitur Pythagoras, qui auditui, falsus et Aristoxenus, qui rationi hic nihil tribuendum existimavit. Ceterum proportionum natura demonstratur ex monochordo, quippe in quo continentur omnia diastemata musica.

2. Unisonus simplex est radix omnis consonantiae et dissonantiae. Unisonum putant vulgo consonare et dissonare. Sed errant. Unisonus enim dumtaxat aequisonat, quia habet proportionem aequalitatis et est principium omnis intervalli, exempli gratia: /

pag.1202[a]

Recte igitur unisonus simplex statuitur radix consonatiae et dissonantiae.

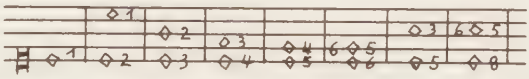
3. Dyades simplices consonantes sunt numero septem et dici possunt concordantiae simplices.

Vulgo concordantias musicas ita recensent: Concordantiae sunt duodecim, 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 19, 20, et dividuntur duobus modis. Primo sunt simplices, replicatae vel triplicatae. Concordantiae simplices sunt 1, 3, 5, 6, quae et primariae dicuntur. Replicatae sunt prioribus aequisonae dupla dimensione conceptae, ut 8, 10, 12, 13, alias secundariae. Octava namque cum unisono, decima cum tertia, duodecima cum quinta et decimatertia cum sexta coit sono. Triplicatae sunt 15, 17, 19, 20, alias tertiariae. Ex his 15 cum octava et prima coaequatur sono, 17 cum decima et tertia, 19 cum duodecima et quinta, 20 cum decimatertia et sexta aequisonat, juxta hunc typum:

1	3	5	6
8	10	12	13
15	17	19	20

Deinde sunt concordantiae perfectae vel imperfectae. Perfectae sunt, quae per se stare possunt, id est incipere et terminare cantum, ut 1, 5, 8. Imperfectae sunt, quae possunt concurrere in contrapuncto, ut 3, 6, 10. Discordantiae sunt novem, videlicet 2, 4, 7, 9, 11, 14, 16, 18, 21. Alii etiam perfectas concordantias numerant 1, 3, 5, 8, quod respondeant quaternario Pythagorico. Sed accuratius ita oportet philosophari de concordantiis. Septem sunt concordantiae sive consonantiae simplices. Harum prima est octava, quae est proportionis duplae inter 2 et 1. In ejus terminis est simplicissima convenientia diversa, qualis est inter totum et dimidium. Secundum locum obtinet

quinta, tum sequitur quarta, dehinc ditonus seu tertia in cantu duro, tum, semiditonus, qui est tertia in cantu molli, penultimo loco est sexta major in cantu duro, ultimo sexta minor in cantu molli. Atque hic est ordo perfectionis. Tametsi enim qualibet consonantia simplex in suo gradu perfecta est, respectu tamen alterius existit perfectior vel imperfectior, ita quidem ut prima et perfectissima sit octava, unisonus ille compositus, imperfectissima et ultima sexta minor, intermediae se habeant μετρίως , prout perfectissimae vel imperfectissimae sunt propiores. Hic mirantur musici, quid sit, quod septenarius nullam consonantiam gignat, cum omnes simplices consonantias ipse numeret. Schema septem istarum simplicium consonantiarum hoc est:



Ex his tres priores sunt perfectae, quatuor posteriores imperfectae. Et principio quidem octava perfectione sua summa aequisonat et unisonat post unisonum et aequisonum simplicem. Post hanc quinta perfectione sua consonat gratissimo, firmissimo et masculo tinnitu. Tum quarta sua perfectione etiam consonat graviori tinnitu. Post hanc ditonus seu tertia major dulci imperfectione concinit alacrius, vegetius, vivacius. Porro semiditonus seu tertia minor suavi quoque imperfectione concinit mollius, remissus, tristius. Deinceps sexta major sua imperfectione circumsonat quasi altius et laetius. Sexta denique minor sic etiam circumsonat demissius, mollius et languidius. Quatuor istae posteriores consonantiae veteribus in sua scala ditona non erant usitate, hodie vero in syntona maxime naturalissime et artificiosissime sunt usitate. Atque hic est ordo perfectionis in septem simplicibus consonantiis; ordo crassitudinis soni seu intentionis et remissionis hic est, priori ferme contrarius. Post unisonum simplicem est semiditonus, deinde ditonus, tum quarta, quinta, sexta minor, sexta major et octava. Ex his facile est judicium ferre de dissonantiis simplicibus, quod nempe sint omnes toni extra septenarium consonantiarum siti, puta tonus major et minor, semitonium majus et minus, septima major et minor et denique intervalla non justa deficientia. In his enim sunt proportiones disconvenientes, quarum soni extremi aegre coeunt, ideoque si colligantur, molesti sunt auribus.

4. Dyades compositae imitantur naturam simplicium. /

pag.1202[b] Hoc verum est de concordantiis et discordantiis compositis juxta elegans illud musicorum axioma: de octavis est idem et simile judicium. Idque propter essentialem similitudinem proportionis duplae, quadruplae, octuplae, sedecuplae, ut 16, 8, 4, 2, 1. Dyadum quoque compositarum ordo perfectionis et crassitudinis est similis ei, qui est simplicium.

Ceteroquin etsi possit in infinitum procedere compositio concordantiarum perfectarum, tamen quia non sunt iidem termini sonorum et auditus (quod ipsum in reliquis etiam sensibus obtinet) necessum est ut mediocritatis simus memores, ne auribus molestiam creemus sono vel nimis gravi vel nimis acuto.
5. Radices simplicium dyadem oportet semper in conspectu habere. Sicut valde compendiosum est simplices tantum et radicales observare dyades consonantes et dissonantes et postae ex illis judicare de compositis, sic quoque valde compendiosum est ipsarum simplicium dyadum radices spectare juxta hunc typum:

	Bo	Ni	Ma	Lo	Ga	Di	Ce
	90	96	108	120	135	144	160
1, 2, 4, 8.				3, 6.		5.	

Vide supra tabulam sytonicam. Hic inter consonantias octavae et quartae radix est quinta, sextae utriusque tertia utraque. Octava igitur et quarta ad quintam, sexta ad tertiam reduci potest. Dyadum simplicium dissonantium radix est secunda, ad quam reduci potest utraque septima.

Cap. VII. De triade musica.

Praecepta

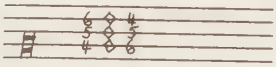
Trias musica est, quae oritur ex tribus sonis et totidem dyadibus, alias dicitur radix unitrisona.
Estque consonans vel dissonans.
Trias consonans est, in qua concurrent tertia et quinta, ita tamen ut ipsa oriatur ex duabus tertiis.
Trias dissonans est, quae oritur ex secundis.

Regulae

1. Trias harmonica est radix omnis harmoniae, quae excogitari potest.

Potest appellari radix unitrisona, quippe quae constat ex tribus monadibus sive sonis et dyadibus totidem, omnibus in tota ista triade et singulis inter sese suavissime concinentibus, quod sociatae sint certo ordine per justas proportiones. Soni isti seu monades numero tres, totidemque dyades hanc triadem constituentes, hae sunt. Primo duae extremae distant a se invicem per diapente, quae est proportionis

sesquialterius. Deinde est una media, quae duas illas extremas perfecto masculoque tinnitu conspirantes seniori sua dulcedine conjungit et ab illarum una distat per ditonum, ab altera per semiditonum. Ibi est proportio sesquiquartae, hic sesquiquintae, exempli gratia



Hic 4 et 5, tum 4 et 6, tum denique 5 et 6 conspirant. Radix haec unitrisona est omnium consonantiarum regula et mensura, semperque uno modo se habet. Hoc dumtaxat interest, quod in cantu molli sit imperfectior et mollior, in duro naturalior, perfectior, nobilior et suavior. Prior habet ditonum supra semiditonum, posterior ditonum infra semiditonum. Porro haec radix vel est aucta vel diffusa. Aucta est, quae comitem habet octavam ad variam magis et pleniorem excitandam harmoniam. Diffusa est, cujus partes seu voces radicales minus sibi invicem vicinem sunt, quippe dispersae in varias octavas. Sed quo voces sunt propinquiores sibi invicem, eo meliorem conflant symphoniam. Dispositionem omnium optimam vide supra cap. V reg. 6, ubi agitur de clavibus signatis.

2. Trias musica coalescit ex proportione arithmetica et geometrica.

Proportio est triplex. Primo arithmetica, cum aequali differentia inter se distant numeri, idque continue, ut 1, 2, 3, 4, vel disjuncte, ut 3,
pag.1203[a] 6, 8, 11. Ibi differentia est unitas, hic ternarius. / Deinde geometrica, cum plurium terminorum inter sese comparatorum eadem est ratio; estque vel continua, ut 4, 8, 16, vel disjuncta, ut 2, 4, 8, 16. Denique proportio musica seu harmonica coalescit ex arithmetica et geometrica, nihilque est aliud quam symmetria concentuum, quae cernitur perfectissima in triade musica, quam Lippius ideo vocat compendium melopoeticae musicae maximum, dulcissimum et planissimum. Sed pluribus haec persequamus. Proportio musica seu harmonica est symmetria seu aequalitas concentuum, quae coalescit ex proportione arithmetica et geometrica, ita ut positis tribus terminis, quemadmodum maximus se habet ad minimum, sic differentia medii et maximi ad differentiam medii et minimi, ut 3, 4, 6. Hic ut sex sunt duplum ad tria, sic duo (quae est differentia inter 4 et 6) sunt duplum ad unitatem, quae est differentia inter 3 et 4. Talis est proportio in radice unitrisona 1, 3, 5, item inter 6, 8, 12. Reperiuntur autem tres termini musice proportionales ex tribus arithmetice proportionalibus, si primus arithmetice proportionalis in secundum et tertium, secundus vero in tertium ducatur. Ita ex his tribus arithmetice proportionalibus 2, 4, 6 reperiuntur hi tres musice proportionales 8, 12, 24. Quod

autem numeri musice sint proportionales, inde constat, si in iis reperiantur tres illae proportiones, ex quibus tota musica dependet, nimirum dupla, sive διὰ πασῶν , quae octavam constituit, sesquialtera, sive διὰ πέντε , quae quintam constituit et sesquitertia, sive διὰ τεσσάρων, quae constituit quartam. Sic in his numeris 6, 4, 3 inter 6 et 3 est dupla, inter 6 et 4 sesquialtera, inter 4 et 3 sesquitertia. Tria, inquam, ad quatuor sunt in ratione sesquitertia, ut systema diatessaron; quatuor ad sex sunt in ratione sesquialtera, ut diapente; tria ad sex sunt in ratione dupla, ut systema diapason. Et ex his reliquae componuntur, videlicet δὶς διὰ πασῶν et cetera. Hoc etiam valet in musica organica. Nam si duae chordae aeque crassae et tensae differant in longitudine ratione sesquialtera, pulsae pariter sonant harmoniam diapente; si differant longitudine sesquitertia, diatessaron, si dupla, diapason, quam vulgo octavam vocant, sicut diapente quintam et diatessaron quartam. Idem fit in cavitate sive in fistulis. Ab hac ergassia semper excipe radicem unitrisonam, quippe fundamentum reliquarum proportionum musicarum.

Cap. VIII. De forma cantilenae harmonicae.

Praecepta

Haec de materia cantilenae harmonicae, jam de forma ipsius, quae est monadum, dyadum et triadum musicarum juxta textum artificiosa dispositio, quae dicitur melodia.
Melodia est simplex vel composita. Illa monodia, haec symphonia dicitur.
Melodia simplex est, quae unica vocum musicalium serie contenta est, qualis cernitur in musica chorali. Dicitur unicinium.
Melodia composita est, quae plures simplices inter se confert melodias et usitate dicitur contrapunctus, qualis cernitur in musica figurali. Quo pertinent bicinia, tricinia, quadricinia et cetera.
Contrapunctus est simplex vel coloratus.
Contrapunctus simplex est, qui minus habet artificii potestque dici compositio pura, cujus regulae seu momenta sunt vel longitudinis, vel latitudinis, vel crassitudinis soni.
Contrapunctus coloratus est, qui plus habet artificii potestque dici compositio ornata regulae seu ornamenta respiciunt longitudinem, latitudinem vel crassitudinem soni.

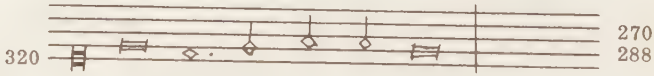
Regulae

1. Textus musicus animam quasi dat cantilenae harmonicae, tamquam suae imagini.

Quare cum talis sit imago, qualis est archetypus, multum operae in eo ponendum est musico practico seu componistae, uti vocant, ut textus sui naturam probe habeat cognitam, ratione rerum et verborum. Nam cantio harmonica debet esse accommodata et rebus et
pag.1203b verbis. Res possunt esse omnes divi-/nae et humanae materiae, imprimis practicae, quae concernunt hominis felicitatem activam, cujus acquirendae medium est virtus moderans affectus, qui pendent a rebus sive objectis vel grandibus, vel humilibus, vel mediis, iisque rursus vel jucundis et laetis, vel acerbis et tristibus, vel moderatis. Verba possunt esse orationis solutae vel ligatae, ita tamen ut sint rebus practicis similia, aequata et congruentia. Ubi profuerit litterarum singularum naturam nosse, qua de re in rhetoricis. Porro cantilena harmonica rite textum exprimet, si musicus attendat ad trinam illam sonorum dimensionem, longitudinem et crassitudinem. Nam res graves recte sonis longis et profundis, leves brevibus et acutis, durae asperis, molles tenuibus, laetae vegetis et citis, tristes languidis et tardis, mediocres mediocribus exprimuntur, quemadmodum in poesi fieri videmus. Videris hac de re supra poeticam.

2. Melodia simplicior, quae dicitur monodia, primo est componenda.

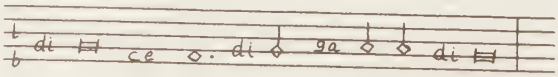
Omnium primo componendae sunt tyroni hujus artis melodiae simplicissimae, quae nascuntur non ex dyadibus et triadibus musicis, sed ex monadibus seu simplici vocum musicalium dispositione, exempli gratia hic textus, Laudate Dominum, hac poterit melodia cani:



Vel novo modo, quem Lippius habet, quique pendet a tabula syntona cap. 5 supra proposita:

288	320	288	270	270	288
Lau-	da-	te	Do-	mi-	num.
2	$1\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	2

Hic numeri supra textum positi indicant notas tabulae syntonicae, infra scripti exprimunt mensuram tactus. Talis itaque fuerit series juxta novum istum modum:



3. Melodia composita respicit vel duas, vel tres, vel quatuor melodias simplices, cardinales et radicales.

Ex his compositio sive connexio quatuor melodiarum est perfectissima. Sicut enim ex quatuor elementis corpus mixtum, ex quatuor humoribus temperamentum existit, ita ex quatuor melodiis simplicibus oritur omnis πολυφωνία harmonica. Ex iis duae sunt extremae, gravissima, bassus, acutissima, discantus, et duae intermediae, una vicinior basso, tenor, altera discanto, altus, juxta διάθεσιν quatuor elementorum, terrae, aquae, aeris et ignis, e quibus duo sunt extrema et totidem mediana, quemadmodum in physicis annotatum. Atque haec est tetras musica, in qua melodia bassi est fundamentalis, unde ipsi nomen vel a basi vel a basso, id est profundo; tenoris et discanti (quorum elegans vicissitudo) est principalis seu regalis; alti denique explementalis. Haec tetras seu quadricinium complectitur et monades et dyades et triades musicas tum simplices tum compositae, estque radix omnis perfectae compositionis musicae. Hic igitur est ordo in musicis. Monas musica est radix melodiae unius seu unicinii, dyas bicinii, trias tricinii, tetras quadricinii. Porro haec compositio dicitur contrapunctus, quod punctum contra punctum ponatur.

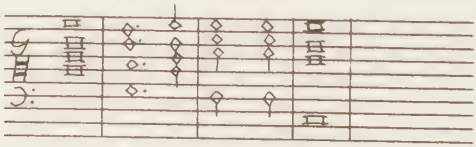
4. Compositio pura seu contrapunctus simplex hoc habet artificium.

1. Compositio pura constituit quatuor melodias simpliciores, planiores et faciliores, ita tamen ut trinam soni dimensionem observet. 2. Regula longitudinis soni haec est: quaelibet quatuor melodiarum radicalium ita progrediatur per suas monadas, ut adhibeantur notae valoris simplicioris, tactu ubique aequali. 3. Regula latitudinis haec est: in cantilena harmonica pura procedant melodiae radicales una, spiritu aequali et plano. 4. Regulae crassitudinis hae sunt: I. Cuncta membra singularum melodiarum efficiant consonantiam, quae scilicet nitatur unitrisona illa radice harmonica, de qua cap. anteced. Et quia partes partusque istius triadis sunt varii, misceantur inter se consonantiae, sed ita, ut perfectiorum praecipua habeatur ratio. Nam quod est perfectissimum in aliquo genere, id est mensura reliquorum. II. Singulae melodiae quam diligentissime inter se conferantur, videlicet bassus cum tenore, tenor cum alto, altus cum discanto, bassus cum alto, tenor cum discanto, denique bassus cum discanto, vel brevius tenor cum basso, altus cum tenore et basso, discantus cum alto, te-
pag.1204[a] nore et basso. Sic enim / quaelibet cum altera collata efficiet sexies pulchrum bicinium. Sic nulla pars inerit melodiae, quae non praedita sit dyade aliqua harmonica. In istis autem dyadibus varietas quoque fuerit adhibenda, ita tamen ut perfectiores dominentur. III. Dyades consonantes simul ascendendo et descendendo omnes se mutuo ante-

cedere et consequi possunt, si fuerint specie diversae; sin eaedem et quidem perfectae tres cum unisono simplici, octava, quinta et quarta non possunt, ceterae vero imperfectae possunt. Brevius: unisonus simplex post unisonum simplicem, octava post octavam, quinta post quintam, quarta post quartam ascendendo et descendendo non ponuntur (5). IV. Dyades in crassitudine viciniores melius praecedunt et succedunt quam remotiores. Quo pertinet illud musicorum: quo voces sunt propinquiores sibi invicem, eo meliorem conflant symphoniam. V. Monades ita adhibeantur in singulis melodiis, ut quaeque in sua eleganter ambulet regione, unius plerumque octavae seu diapason. VI. Bassus in sede gravissimarum semper teneat imam seu basin triadis harmonicae, tenor in graviorum, altus in acutiorum,
pag.1204b discantus in acutissimarum monadum loco omnes tres / triadis harmonicae partes, infimam seu primam, mediam et ultimam accipiant. Imprimis autem augendo et multiplicando repetenda est prima triadis potissimum, ultima rarius, rarissime media. VII. Coeant melodiae motu graduali, non saltatorio. Si enim quaelibet naturaliter per gradus profluat potius quam violente per intervalla majora, sive saltus volitet, magis grata erit auribus. Basso tamen conceditur incedere saltuatim. VIII. Bassus primo componatur, quia est fundamentum triadem. Huc pertinet regula: melior est trias harmonica, cujus basis imo substat loco, ceterae superiori. Sed jam videamus exemplum. Esto textus Laudate Dominum. Hunc cantilena pura sic exprimes. Adi tabulam syntonam et inde excerpe consonantias hunc in modum:

	2	$1\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	2
Discantus	180	192	180	180	180	180
Altus	240	240	240	216	216	240
Tenor	288	320	288	270	270	288
Bassus	360	480	360	540	540	720
	Lau-	da-	te	Do-	mi-	num.

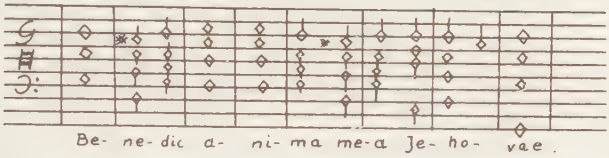
Has consonantias ita transferes in systema majus:



Lau- da- te Do- mi- num.

5) Im Original: ponuntor.

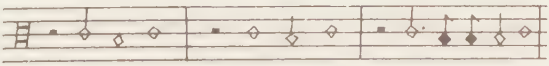
Si malis, potes singulis cellulis singulos inscribere tactus, hoc modo:



In posteriori exemplo observa tenorem cum basso eandem habere vocem in prima cellula et in sexta ac septima duas minimas positas pro una semibrevi.

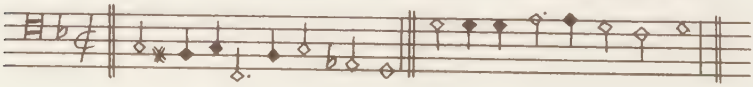
5. Compositio ornata seu contrapunctus coloratus his continetur regulis.

1. Compositio ornata constituit cantum harmonicum fractiorem, floridiorem, coloratiorem, ideoque difficiliorem et efficaciorem. Haec igitur tres dimensiones cantus variis gemmis et flosculis quasi vestit, ita ut compositio pura recte conferatur cum grammatica, quae docet pure loqui, compositio ornata cum rhetorica, quae docet ornate dicere. 2. Artificiosae licentiae adhibentur in compositione ornata. Quemadmodum dantur licentiae poeticae, quae artem decorant, non evertunt, ita etiam sunt licentiae melopoeticae, quibus purae et simplices cantus dimensiones ornantur. 3. Ornamenta longitudinis haec sunt: I. Cantus harmonicus ornetur varietate tactus spondaici et trochaici notarumque inaequalium, praesertim syncopatarum. Sic bassus incedat tardius, reliquae melodiae colorata celeritate, quae id est in musica, quod vermiculatio in scriptura. II. Cantilena harmonica pro natura textus distinguator pausis et clausulis. Quemadmodum oratio commatis, colis et periodis debitis, ita cantio harmonica pro natura textus distingui debet pausis majoribus et minoribus, clausulis item nativis, primariis, secundariis, tertiariis, peregrinis, perfectioribus, imperfectioribus. Constat autem clausula perfecta tribus vocibus, antepenultima, penultima et ultima, qua potissimum clausula dignoscitur quaeque oriunda ex triade harmonica, exempli gratia



pag.1204[b] Clausula primaria est, cujus ultima est prima triadis, se-/cundaria suprema, tertiaria media. Sed de his vide cap. sequ. 4. Ornamenta

latitudinis haec sunt: cantio harmonica vel ore, vel instrumento vel utroque simul ita proferatur, ut pro textus conditione spiritus asper, durus, celer, plenus, lenis, mollis, submissus, exilis et cetera exaudiantur. 5. Ornamenta crassitudinis haec habent axiomata. I. Varietas imprimis dominetur in cantione harmonica. Varietas, inquam, dyadum et triadum graviorum, mediarum, acutiorum, simplicium et compositatum, diffusarum et auctarum, perfectiorum et imperfectiorum, naturalium et fictarum. Hinc varia est licentia. Nam et in basso licet uti ultima et media unitrisonae radicis monade, et dyades prohibitae possunt se antecedere et consequi, et dyas itemque trias anarmonica potest adhiberi. Quae omnia fiunt vel tecte vel aperte. Tecte, aut per pausas majores, aut sonos celeritate sua nihil offendentes, aut modum sonorum contrarium, aut per polyphoniam excusantem, aut per syncopen. Aperte, propter textum et singulare artificium, vide gratia si textus jubeat et veluti cogat discordiam aliquam manifestare. Quo etiam pertinet illud logicorum: contraria juxta se posita clarius elucescunt. Quando igitur inter canendum auditur durior aliquis sonus, quem statim excipit harmonia suavis, aures magis afficiuntur, quam si perpetuae harmoniae sit decursus. II. Celeritatis et syncopae pictura cum tota cantilena harmonica redditur ornata, tum imprimis clausula fit artificiosa. III. Polyphonia seu multiplicatio melodiarum cardinalium valde ornat cantionem, exempli gratia si sint duo, tres, plures bassi, tenores, alti, discanti et ii quidem in certos choros collecti pro ratione textus et circumstantiarum. IV. Varius ascensionis et descensionis modus motusque conceditur melodiis principalibus, ex regione quoque propria nonnumquam, ita scilicet ut bassus invadat fines tenoris, tenor alti. V. Ornamentum ornamentorum musicorum est fuga, quam vocant. Hoc ornamentum
pag.1205[a] hodie est spectatissimum, idemque / difficillimum, ingeniosissimum, efficacissimum, licentiosissimum. Et haec fuga nihil est aliud quam repetitio et imitatio quarundam partium artificiosior, sui opponitur repetitio et imitatio simplicior, quae suam quoque in musicis habet laudem. Exemplum fugae in unisono post duo tempora hoc esto:



Unum est necessarium

VI. Exercitium fugae ordiendum est in unica dumtaxat triade harmonica. Ita enim reliquae formae ac species fugarum facilius apprehendi possunt. Exempla vide apud principes et heroes illos musicos practicos, Orlandum et Marentium, quorum ille in motetis, hic in madrigalibus melopoeticen ad summum perduxit apicem. Horum melopoetarum principum imitatores sunt recentiores, quos tamen sua etiam manet laus.

Cap. IX. De affectionibus cantilenae harmonicae.

Praecepta

Sequuntur affectiones cantilenae musicae, quibus illa afficitur et perficitur.
Suntque materiales vel formales.
Materialis affectio cantilenae est, quae fluit ex ipsius materia, uti est certum modulandi genus.
Formalis est, quae fluit ex forma et dicitur seu modus musicus, qui est regula, secundum quam dirigimus cursum cantus.
Dicitur alias nomus et tonus. Et in musica est id, quod in poesi certum carminis genus.
Modus musicus est simplex vel compositus.
Simplex est primarius vel secundarius. Ille authenticus, hic plagius dicitur.
Primarius est legitimus vel spurius.
Legitimus est vel naturalior in scala dura vel mollior in scala molli, et uterque est triplex: jonicus, lydius, mixolydius; dorius, phrygius et aeolius.
Spurius sive nothus et illegitimus est hyperaeolius et hyperphrygius.
Modus secundarius seu plagius dicitur etiam remissus et submissus, estque hypojonicus, hypodoricus, hypophrygius, hypolydius, hypomixolydius et hypoaeolicus.
Modus compositus sive connexus est, qui nascitur ex simplicibus, quando scilicet authentes cum plagio jungitur, unde τρόπος πλαγιοσιώτακτος dicitur.

Regulae

1. Genus modulandi mixtum hodie ferme est in usu.

Genus modulandi certum est, secundum quod cantilena suis melodiis progreditur in certa scala musica. Sicut igitur scala musica est simplex vel mixta, et illa vetus vel nova, vetus porro vel enharmonica,

vel chromatica, vel diatonica, nova syntonica, sic etiam genus modulandi est simplex vel mixtum seu compositum, et simplex est vetus vel novum, et vetus rursus est enharmonicum, chromaticum vel diatonicum, diciturque enharmonismus, chromatismus et diatonismus; novum est syntonicum seu syntonismus. Genus modulandi mixtum est, quod ex simplicibus varie componitur. Hodie ex simplicibus enharmonismus et chromatismus (solitarii scilicet) non sunt in usu tum propter imperfectionem tum propter difficultatem, sed diatonismus syntonus sive syntonismus diatonus, ita tamen ut chromatismus saepe immisceatur, quandoque etiam enharmonismus, si opus sit, juxta textus vim et amussim.

2. Modus musicus est certissima cantus regula.

Modus musicus est, juxta quem cantilena harmonica constringitur, absque hoc ampla admodum et vaga futura. Modus itaque continet melodiam certis triados harmonicae limitibus et veluti carceribus in octavae seu τῆς Διαπασῶν ambitu, ita ut illa tota ab exordio per medium ad finem usque rite procedat, ad textus virtutem artificiose auditoribus exprimendam atque imprimendam. /

pag.1205[b] 3. Modorum doctrina his continetur regulis.

1. Nullum cantum vel moderari vel modulari possumus, nisi prius cognoscamus ipsius tonum. Tonus autem cognoscitur ex fine, juxta regulam: in fine videtur, cujus sit toni. Finis autem cantilenae judicatur ex modo musico, qui ob id quibusdam dicitur tonus. Pro diversitate illa tonorum diversae quoque sunt melodiae. Nam ut tonus alius est in ut, alius in re, sic et melodiae. Hic tamen memineris, tonum seu modum quemlibet posse non tantum ex fine, sed etiam e principio et medio seu divisione cognosci, item ex saltu suo. 2. Modus musicus est octava, per vocem affinem mediata. Alias definitur species diapason ex diatessaron et diapente conflata. 3. Modus simplex est, in quo una tantum dominatur trias harmonica cum suo octava, ob textum et affectum simpliciorem. 4. Modi in universum sunt sex, quemadmodum sex sunt voces, ut, re, mi, fa, sol, la. Priscis erant modi dumtaxat quatuor πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος: quibus hodie respondent quatuor voces finales re, mi, fa, sol. Quatuor hosce modos Graeci vocarunt αὐθέντας, Latini heriles et clamosos. Habent enim ceteris majorem, ut ita dicam, authoritatem ascendendi. Latini vero cujuslibet toni ascensum et descensum penitius intuiti, cuilibet modo subjugalem constituerunt et hos quatuor vocarunt πλαγίους, item subjugales, serviles et similes. Atque hi magis descendunt quam priores. Hinc octo emerserunt modi, qui-

bus omnis cantilena κατ' ἄρσιν καὶ θέσιν regeretur. Sed recentiores accuratissime intuiti varietatem tonorum constituerunt duodecim tonos legitimos, sex videlicet authentas et plagios totidem. Sicut enim sex sunt voces, ut, re, mi, fa, sol, la, sic etiam sex authentae et tododem plagii, qui peregrinis gentium nominibus vulgo appellantur, illarum, dico, gentium, quibus vulgo placebant. His duodecim tonis legitimis adduntur duo illegitimi. Quibus omnibus accedere possunt varii modi mixti. 5. Modus authentus (6) est primarius, plagius secundarius, et hic ab illo non differt, nisi subjectione, unde dicitur ὑπότροπος , remissus et submissus, quia mediatio octavae harmonica, quae competit primario, mutatur in arithmeticam, inversione quartae infra quintam cum triade. 6. De praestantia et efficacia modorum musicorum diversae sunt opiniones. Casus in Politicis lib. VIII cap. 5 sic ait: musica est varia et multiplex. Alia enim est humilis et remissa, quae lydia, alia vehemens et incitata, quae phrygia, alia mediocris et media, quae dorica nominatur. Et paulo post: gravis illa et divina musica, oraculis plena, doria nominata, animum ad studium sapientiae et verae pietatis trahit, hac olim in synagogis ethnici, hac nunc in ecclesiis christiani utuntur. Est enim in ea quaedam caelestis harmoniae imitatio, quae veluti dulci et salutari medicina animi morbi curantur, dissipantur vitia, minuuntur curae, res gratiae divinae sensim et pedententim instillatur. Et in fine capitis ait, quod musica dorica ad virtutes et afflatum divinum spectet, hominesque in ecstasin animi et mundi oblivionem rapiat, adeo quidem ut daemones fuget, quod probat exemplo Saulis. Lippius in Synopsi musica sic ait: omnium naturalissimus et primus in hodierna musica (contra quam plerique veteres et recentiores autumant) est jonicus, cum suo secundario hypojonico. Sed nos videamus singulorum modorum naturam in specie. 7. Natura modorum authentarum haec est. Authentus clavem finalem habet in infima diapente et dividitur harmonice, Dicitur autem divisio harmonica, cum octava habet quintam infra quartam hoc modo. Principio jonicus occurrit, qui Luciano dicitur γλαφυρός , jucundus, Apulejo lascivus. Hodie in frequentissimo est usu. Decurrit inter C et c, dividitur in G, finitur in c. In molli decurrit inter F et f, dividitur in c et finitur in F. Aptissimus est jambicis et trochaicis. Vide Psal. 3 et 42 apud Lobwasserum. Deinde dorius decurrit inter D magnum et d parvum, divisus in a, desinens in D. Levatus seu in cantu molli decurrit inter G et g, dividitur in d, finitur in g. Vide Psal. 8 Lobwasseri. Luciano dicitur σεμνός , gravis, Apulejo bellicosus. Ad heroicum carmen modulandum est aptissimus. Habet enim miram cum alacritate gravitatem. Phrygius decurrit inter E et e, divisus in mi, quod est in b, desinens in E. In cantu molli decurrit inter a et aa, dividitur in e, finitur in aa. Lucianus vocat ἔνθεον, Apulejus religiosum.

---

6) Im Original: authentes.

Habet enim severam indignantis insultationem, unde σκόλιος dicitur. Est impetuosus, bellicis rebus accommodatus, item jambicus, tragicus, distrahens ac rapiens animum, eumque quasi extra se ponens, ut ait Aristoteles Politica VIII cap. 5 et Plato 3 de justitia. Exemplum est Psalmo 41 Lobwasseri. Lydius decurrit inter F et f, divisus in c, finitus in F. In cantu molli decurrit inter b et bb, divisus in f, finitus in bb. Est durus, minax et hilaris, ut videre est Psal. 5 Lobwasseri. Plato 3. dialogo de Republica lydiam et jonicam harmoniam ut temulentam improbat. Durus est hic modus et secundum Apulejum minax, secundum Lucianum quasi insanus.
pag.1206[a] Mixolydius / decurrit inter G et gg, dividitur in d et finitur in g. In cantu duro (7) decurrit inter G et g, dividitur in d et finitur in G. In cantu molli decurrit inter c et cc, dividitur in g et finitur in c. Movet affectus, eosque flebiles reddit et contractos, quippe mistus ex dorica gravitate. Vide Psal. 2 Lobwasseri. Aeolicus denique decurrit inter A et a, dividitur in e, finitur in A. Levatus decurrit inter D et d, dividitur in a, finitur in D. Est mitis ac mire suavis ad modulanda lyrica. 8. Natura modorum plagiorum haec est. Modus plagius obliquus seu inversus est, qui clavem finalem in imo quidem quintae habet, sed supra quartam, et dividitur arithmetice. Divisio autem arithmetica musicis dicitur quando octava habet quartam infra quintam, quae est injucundior. Hic modus nomenclaturam suam mutuatur ab authentis, praefixa vocula hunc in modum. Primo hypojonicus decurrit inter G et g, divisus et finitus in c. Levatus inter c et cc decurrit, dividitur in f. In hoc modo emendatur mollities jonici. Hypodorius decurrit inter A et a, divisus et finitus in d. Levatus inter D et d, dividitur et finitur in G. Tetricam habet gravitatem, minimeque est adulatorius. Hypophrygius decurrit inter b quadratum et bb, dividitur et finitur in E. Levatus decurrit inter E et e, dividitur et finitur in A. Hic modus est humilis et ad fletum aptissimus, quippe qui habet tristem querimoniam et supplicem lamentationem. Hypolydius decurrit inter C et c, divisus et finitus in F. Levatus decurrit inter F et f, dividitur et finitur in b. Lachrymosam habet continentiam. Dicitur modus pius et quasi vagiens, quippe qui lachrymas ciet. Hypomixolydius decurrit inter D et d, dividitur et finitur in G. Levatus decurrit inter G et g, dividitur et finitur in c. Naturalis in eo est jucunditas. Hypoaeolicus seu hypoaeolius decurrit inter E et e, divisus et finitus in a. Levatus decurrit inter a et aa, divisus in d. 9. Modorum illegitimorum haec est natura. Modus illegitimus seu nothus est, qui in diapente et diatessaron apte dividi nequit, sed in

---

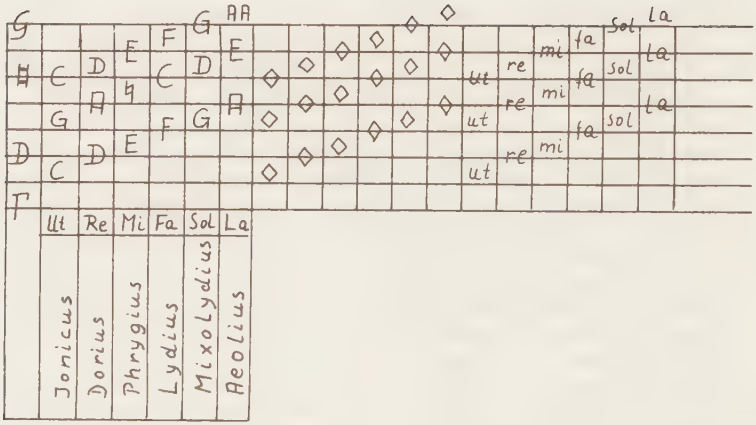
7) Im Original: molli.

tritonum et semidiapente. Estque hyperaeolius vel hyperphrygius. Hyperaeolius est authentae nothus, qui decurrit inter B et b, inferius semidiapente, superius tritonum habens. Hyperphrygius est plagii nothus, qui decurrit inter F et f inferius tritonum, superius diapente
pag.1206b habens. / 10. Omnis modus simplex ex sua propria quique triade harmonica dat cantilenae harmonicae praecipua ornamenta, fugas scilicet et clausulas proprias, primarias, secundarias et tertiarias, quibus deinde accedere possunt interdum peregrinae ex triade aliena, dummodo bene quadrent. Est autem fuga itemque clausula primaria a prima triadis propriae, secundaria a suprema, tertiaria a media. 11. Quilibet modus effectu et affectu sequitur suam radicem, id est suas monadas, dyades et triadem, ex quibus constat. Hinc, inquit Lippius, alius est vegetus et hilaris, ut jonicus valde, lydius devote, mixolydius moderate, alius mollis, lenis, tristis, gravis, ut dorius mediocriter, aeolius minus, phrygius admodum. 12. Modus compositus nascitur ex simplicibus, et ab eo cantus dicitur mixtus. Componitur autem modus vel ex cognatis, ut jonico et hyperjonico, qui est creber, vel ex plane diversis, ut jonico et dorico, qui minus est usitatus. Haec autem mistio pendet a textu magis minusve affectuoso. 13. Modus in musica instrumentali mediante chromatismo transponitur vel ad quartam supernam vel, quod idem est, ad quintam infernam. Hinc ex modo regulari seu duro fit irregularis, qui dicitur mollis. Transponitur etiam ad secundam, tertiam vel aliud intervallum, ita scilicet ut unus modus in alterius transmutetur naturam, ut lydius in jonicum, hypolydius in hypojonicum. 14. Semper duo modi proximi (authentus cum suo plagio) eandem habent quintam, eandemque quartam hoc pacto:

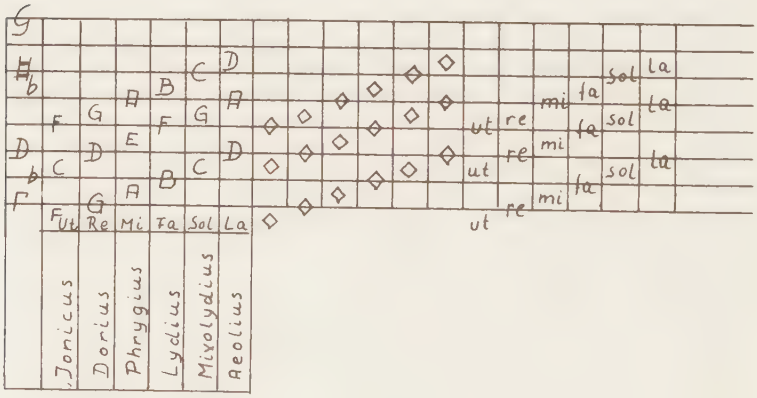
1	et	2	quartam	re	sol
			quintam	re	la
3	et	4	quartam	mi	la
			quintam	mi	mi
5	et	6	quartam	ut	fa
			quintam	fa	fa
7	et	8	quartam	re	sol
			quintam	ut	sol
9	et	10	quartam	re	sol
			quintam	re	la
11	et	12	quartam	ut	fa
			quintam	ut	sol

Sed jam apponamus schemata hanc tem illustrantia.

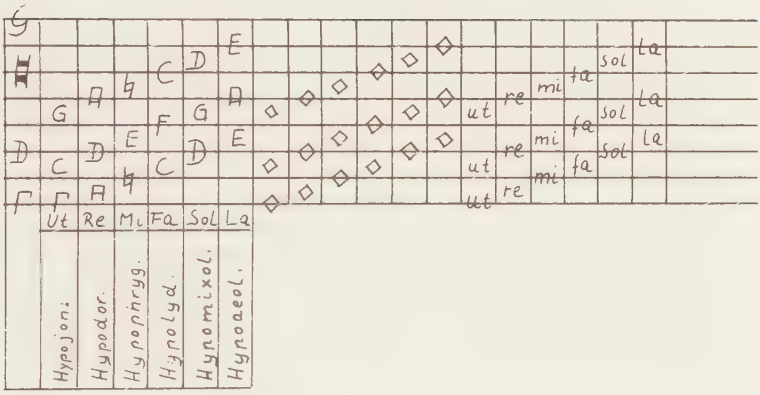
Modi authentae in cantu duro:



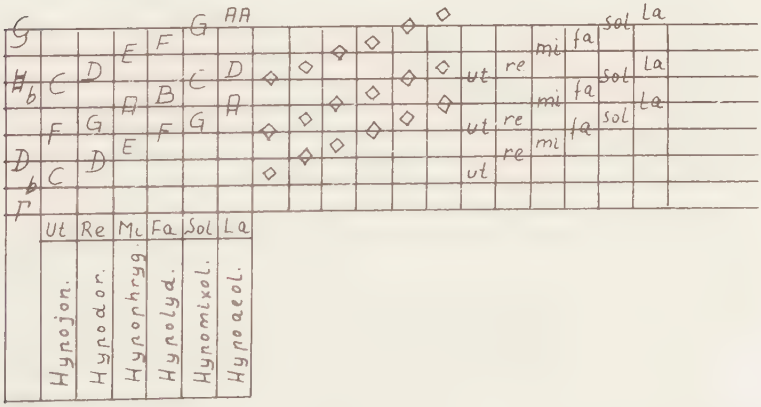
Modi authentae in cantu molli:



Modi plagii in cantu duro:



Modi plagii in cantu molli:



Ex hisce tabulis apparet, plagium ab authente non differre nisi remissione in quartam, cum in authente sit elevatio in quintam, vide gratia si in jonico sit ut, sol, in hypojonico erit ut, fa. Hinc quoque ambitus singulorum modorum facile colligi potest, vide gratia ambitus jonici in cantu duro est sol, ut, in molli fa, ut; dorii ambitus in cantu duro est re, la, in molli re, sol et sic deinceps.

Cap. X. De musica speciali.

Praecepta

Hucusque fuit musica generalis, restat specialis, ubi sunt varia musicae sive cantus genera, quae sumuntur vel ex materia, vel ex charactere materiae, vel a causa organica, vel ab artificio. Primo ex materia, musica est sacra vel civilis.
Secundo ex charactere, musica est grandis, mediocris vel humilis.
Tertio ex causa organica, musica est vocalis, instrumentalis vel mixta. Illa fit voce hominis, ista instrumentis certis, haec voce ac instrumento simul. Quarto ex artificio, musica est choralis vel figuralis. Illa in suos notulis aequalem servat mensuram et ab auctore dicitur Gregoriana, item vetus et plana; haec est, cujus notae inaequales mensuram variant et ab auctore dicitur Ambrosiana, itemque mensuralis et musica nova.

Regulae

1. Aspera hominis arteria per linguam vocalis est norma omnium instrumentorum musicorum.

pag.1207[b] Musica viva, ut vocant, seu vocalis, cum sit causa musicae / instrumentalis, extra controversiam est omnium nobilissima. Quod si conjungatur cum instrumentali, est incredibile movendi affectus sensusque medium. Ceterum musica vocalis dicitur causa exemplaris seu paradigmatica musicae instrumentalis, quidquid dicant de Pythagora, quod musicam invenerit ex diversorum malleorum in incudem impulsu.

2. Cantilena, quae decantari potest et voce et organo, est varia.

Huc enim pertinent moteta, madrigale, intrada et fuga ligata, et haec vel unius tantum triadis harmonicae vel plurium, itemque vel unisona simpliciter vel multisona, eaque per octavam, quintam, tertiam et cetera. Huc etiam referri debent unicinia, bicinia, tricinia, quadricinia, quinquecinia et similia multicinia seu cantica polyphoniae, quae perfectione sua exundant usque ad quadraginta et amplius melodias. Ex his unicinium est cantilena potestate harmonica, bicinium est prima cantio actu harmonica, sed imperfectior, tricinium est perfectius, quadricinium perfectissimum.

3. Instrumenta musica commode revocantur ad duo summa genera.

Alia enim sunt ψηλαφητά, alia πνευματικά. Illa dicuntur

alias κρουστά, quae solo pulsu concentum edunt et aliis dicuntur ἔνταστα . Haec etiam vocantur ἔμπνευστα, et digitis ventoque moventur. Varia autem sub his comprehenduntur genera. Sic fistula, tibia, buccina, bassona, tuba, utriculum et similia inflantur; clavichordium, psalterium, pandora, cithara et similia pulsantur chordis; testudo, harpa, chelys, lyra, tympanum et alia pulsantur fidibus; tintinnabulum, cymbalum, campana et alia pulsantur aere; triangulus musicus ferro aut chalybe, lignea craticula (Germanis ein strofiedel , item ein höltzern gelächter) ligno pulsatur; magnum denique illud organum pneumaticum simul et inflatur et pulsatur. Hic oportet tenere quosdam aphorismos de instrumentis musicis. I. Omnium instrumentorum musicorum canon, mater et radix est monochordum, quod est simplicissimum et rectissimum instrumentum, una vel
pag.1208[a] pluribus simpliciter unisonis inductum / chordis, et in quotas quantasve partes secundum numeros radicales dividi potest bisecando, trisecando, quadrisecando et sic deinceps. Et in hoc instrumento omnes omnium numerorum musicorum proportiones accurate observare possumus. Exemplum monochordi simplicissimum erit, si unicam chordam ligno apto superinducas, lignumque in tot partes dividas adjectis certis notis, quot soni distincti existunt, si digitum applices chordae. Figuram vide apud Lippium in Synopsi musicae, non procul ab initio, pagina tintinnabulum. II. Ad monochordi simplicitatem quam proxime accedit lignea craticula. Haec enim absque ullo negotio paratur, si baculus ligneus bene siccus in multas partes proportionaliter dividatur, quae secundum proportionum ordinem vinculis ex filo factis colligatae sonos edunt harmonicos, si baculo pulsentur et stramini colligato imponantur. Figuram vide apud Robertum Fludd, tract. 2, parte 2, lib. VI. cap. 6. III. Testudo sive barbiton est omnium musicae instrumentorum princeps, ita ut nulla inventio antiquorum aut recentiorum magis gratum edat concentum. IV. In clavichordio et similibus instrumentis evidentissima est scalae musicae ratio. Constant autem ista instrumenta certis tetrachordis, quae sunt duplicia, ordinaria et extraordinaria. Tetrachorda ordinaria sunt quatuor. Primum dicitur ὑπάτων , id est majorum seu gravissimarum chordarum ex B magno ad E magnum. Et haec est basis. Secundum est μέσων, id est mediarum, ex E magno ad e parvum. Et hic est tenor. Dicitur autem τῶν μέσων , quia cum olim essent tria tantum tetrachorda, nondum addito tetrachordo ὑπερβολαίων , illud erat in medio. Tertium est διεζευγμένων , disjunctarum, quod ab a parvo per tonum est disjunctum. Et est ab a parvo ad e parvum. Atque hic est altus. Quartum est ὑπερβολαίων , excellentium seu acutissimarum ab e ad aa. Et hic est discantus. Tetrachordum extraordinarium est συνημμένων , connexarum chordarum, sic dictum, quia cum a parvo connexum est. Estque

ex a parvo ad d parvum. Est autem triplex istorum tetrachordorum progressus, diatonicus, enharmonicus (8) et chromaticus. Diatonicus fit per ditonum et semitonium minus. Enharmonicus per ditonum ac duas dieses, videlicet diesin majorem ac diesin minorem, id est semitonii minoris dimidium. Chromaticus fit per semiditonum et semitonium minus ac majus. Confer cum triplici scala cap. 5. Haec doctrina fiet dilucidior, si doctrina sonorum seu intervallorum musicorum sive modorum, ut vulgo vocant, rite proponatur. Sunt autem in universum modi decem, juxta vulgatam cantilenam: ter trini sunt modi et unus, quibus omnis cantilena contexitur, scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, diapason. Qui hos modos diligenter expendit, facile rationem intervallorum musicorum, atque ita totius harmoniae cognoscere potest. Artificiosa istorum modorum divisio haec est. Modus, vel potius sonus, est intervallum sive distantia ab alio. Estque aequabilis aut dispar. Modus aequabilis est, qui est eodem in gradu et dicitur unisonus, itemque βάσις. Est autem unisonus duarum vel plurium notarum eodem in loco conjunctio, exempli gratia si sol in eadem clave repetatur, vel la. Modus dispar est, in quo est ἄρσις καὶ θέσις, elatio et demissio soni. Estque continuus vel interruptus. Continuus est tonus vel semitonium. Tonus est saltus vocis a voce per secundam perfectam potenter sonans. Hinc dicitur secunda. In progressu sex vocum musicalium proxima quaeque distat a proxima tono, exempli gratia ut, re, exceptis mi, fa, simul connexis, quae connexio vocatur semitonium, quod est saltus de voce in vocem per secundam imperfectam molliter sonans, ut est saltus ex mi in fa et vicissim ex fa in mi, scilicet proximum. Graecis dicitur ἡμίτονος et musicis semitonium minus. Modus interruptus certis intervallis est discretus. Estque 1. Διάφωνος, ut ditonus et semiditonus. Ditonus est dura et perfecta tertia, habetque duos tonos, qualis est inter ut mi, fa la. Dicitur alias tertia. Semiditonus est intervallum vocis a voce per tertiam mollem et imperfectam, fitque inter re fa, mi sol. 2. Παράφωνος, ut diatessaron et diapente. Diatessaron est saltus e voce in vocem per quartam, qualis est inter ut fa, re sol, mi la. Alias quarta vocatur. Diapente est saltus vocis a voce per quintam, vulgo quadrimodus et quinta. Fitque inter ut sol, re la, mi mi, fa fa. Porro diapente componitur vel cum tono vel cum semitonio. Hinc tonus cum diapente est sexta perfecta, qualis est inter ut ex c ad la in a. Semitonium cum diapente est sexta imperfecta, qualis est inter mi ex e ad fa in c, et contra. 3. Ἀντίφωνος, ut

---

8) Im Original: enarmonicus.

est diapason, vocis a voce distantia per octavam, unde et octava dicitur. Fit autem septem modis. A qualibet enim littera ad similem fit, ut ab A ad a, ab a ad aa. Apud vulgares musicos his modis
pag.1208[b] seu intervallis opponuntur quatuor in-/tervalla prohibita. 1. Tritonus, qui tres tonos continet, fitque a fa ad mi. 2. Semidiapente, quod graditur a mi ad fa, continens duos tonos et totidem semitonia. 3. Semidiapason, quod est octava continens tria semitonia et quatuor tonos, tendens a mi ad fa. 4. Disdiapason, quod est intervallum per decimamquintam, intra quod voci praestitura est meta, extra quam vagari nequeat, vel si vagetur, fictitia fit. Si autem majores quam diapason occurrant intercapedines, cum prioribus in octava aequisonant.

Appendix ad musicam

Quoniam praecepta musices ita, ut vides, proposita subtiliora sunt quam ut a tyronibus capi possint, in gratiam incipientium exhibeo duo musices compendia, e quibus primum videtur omnium facillium, quod nos adornavimus. Alterum est Puteani. His accedunt praecepta canendi ex Cardano, itemque quaestiones nonnullae musicae.

Elementa musicae pro incipientibus

Musica est bene canendi scientia.
Ea tradit alphabetum musicum et lectionem musicam.
Alphabetum musicum constat litteris, syllabis et signis.
Litterae sunt septem et dicuntur claves: a, b, c, d, e, f, g.
Ex his aliae sunt signatae, aliae non, et hae ex illis cognoscuntur.
Syllabae sunt sex et dicuntur voces: ut, re, mi, fa, sol, la.
In his occurrit ascensus et descensus, itemque connexio cum clavibus hoc modo:

A	la	mi	re
B	fa	mi	
C	sol	fa	ut
D	la	sol	re
E	la	mi	
F	fa	ut	
G	sol	re	ut

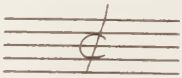
Signa sunt primaria vel secundaria. Signa primaria sunt nota et pausa.

Nota est signum cantus voce proferendi, ut praecipue sunt

Pausa est signum silentii inter canendum, ut sunt praecipue

Signa secundaria praecipue sunt quinque.

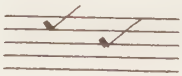
1. Initium cantus ita significatur:



2. Finis cantus ita significatur:

3. Repetendum esse cantum monet hoc signum:

4. Custos docet in qua clavi sit posita nota in principio lineae sequentis:



5. Diesis monet notam, cui praefigitur, ficte esse canendam. Estque ejusmodi.

Lectio musica est alia in cantu molli, alia in cantu duro. Dicitur vulgo solmisatio et solfizatio.

Cantus mollis est, qui praefixum habet b et requirit ejusmodi lectionem:

G	sol	re
F	fa	ut
E	mi	
D	la	re
C	sol	ut
B	fa	
A	la	mi.

Hic mutatio fit in d a g.
Cantus durus est, qui non habet praefixum b et requirit ejusmodi lectionem:

G	sol	ut
F	fa	
E	la	mi
D	sol	re
C	fa	ut
B	mi	
A	la	re.

Hic mutatio fit in d e a. /

pag.1209[a] Elementa musices ex Puteano

Harmonica lectio, sive musathena, est vocis ad signa scripta intensio atque remissio per intervalla sua, tempore et modo observato.
Vox, in qua fundamentum lectionis statuitur, est sonus ipse, quem emittimus.
Vocis differentiae sunt septem, a natura constitutae et a sapientissimis quibusque definitae. Post septimam enim in easdem recurrismus. Septem illis vocibus olim ecclesiae antistites memoriae et prolationis causa septem litteras tribuerunt: A, B, C, D, E, F, G, et praeter litteras totidem voculae sive notae tribuendae sunt: ut, re, mi, fa, sol, la, bi. Pro quibus David Mostart in sua Introductione musica substituit istas: bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, eodem consilio, ut scilicet connexio istarum notarum nobis exhibeat integram octavam absque ulla mutatione.
In his vocibus occurrit intensio et remissio.
Intensio est ejusmodi: ut, re, mi, fa, sol, la, bi, ut, re, mi, fa, sol, la, bi, ut re et sic deinceps.
Remissio est talis: bi, la, sol, fa, mi, re, ut, bi, la, sol, fa, mi, re, ut, bi, la et ita ulterius.
Intensio et remissio sine intervallorum observatione esse nequit. Intervallum est duarum vocum junctarum, sive gravis et acuti soni distantia, et proprie tonus appellatur, cujus pars hemitonium est.
Tono integro distant omnes notae, exceptis bi et ut, mi et fa, quae distant hemitonio. Hae voces conficiunt melos, quod est simplex vel compositum.
Melos simplex est, in quo voces exprimuntur in quinque lineis, earumque spatiis.
Duo sunt ejus genera, durum et molle. Utrumque est discernendum ex adjecto signo. Moduli enim, qui praefixum habent B, generis mollis sunt; qui non habent, duri. Deinde duo haec genera rite sunt

usurpanda, nempe secundum semitoniorum variationem. Nam si voces tuae basin in re figas et ad διὰ πασῶν , re, mi, fa, sol, la, bi, ut, re ascendas (in qua symphonia duo semitonia inveniuntur) incidit prius inter secundam et tertiam notam, alterum inter sextam et septimam. Quod si vero illud ipsum fundamentum ad quatuor notas attollas et inde vocem sol, la, bi, ut, re, mi, fa, sol, alterum genus, durum videlicet efformas, inciditque prius hemitonium inter tertiam et quartam notam, posterius inter sextam et septimam.
Sequitur lectio harum notarum, quae perficitur trium litterarum signis, C, F, G. In cantu duro C indicat ut, F fa, G sol; in molli C sol, F ut, G re.
Melos compositum est, in quo voces omnes ad proportiones suas expensae jacent et ad μουσούργους proprie spectat.

Praecepta canendi ex Cardano.

Cardanus lib. XVI de subtilitate proponit hujusmodi praecepta canendi. Facilis, inquit, est notarum cantus, notas vocamus ut, re, mi, fa, sol, la, sed proferre verba, difficilius. Ideo cum notas prius discant pueri, ad verba saepe cum difficultate non levi transferuntur. Fit autem haec translatio tribus modis. Primus est, ut quis diapente, diapason, diatessaron et ceteras medias consonantias, itemque septimam et nonam et secundam aure discat et proferre voce, atque ita sub illa vocum magnitudine verba ac syllabas potius proferat, quod arduum sane est, quoniam sexta et tertia duplices sunt, nec licet eas proferre sine imaginatione notarum, atque ita si alteram pro altera supposueris, semitonio discordabis a reliquis vocibus. Secundus modus est, ut mente concipias quocumque spatio ac linea, quae vox et quanta esse debeat, atque ita syllabus sub loci voce proferas. Hic modus melior est primo, sed cum occurrerint dieses et semitonia tonive ficti, non satisfaciet, aegreque proferentur. Tertius omnium optimus est, ut imaginatione et voce quidem notas et vocum magnitudinem retineas, lingua vero syllabam subjectam proferas, atque hic ut est optimus, ita difficillimus. Igitur tribus modis rursus hunc assequemur, vel longa consuetudine, ut sensim dimissa nota, proferas syllabam in notis, primo longioris morae et unisonis, deinde sensim ascendentibus ac descendentibus, mox in diapason et diapente et diatessaron. Item in consonantiis quas vocant cadentias, demum in aliis vocibus, post ad notas brevis morae te transferas. Alter modus est, ut linguam immobilem retinere condiscas, atque ita vocem sine notis ac syllabis proferas. Post sub una tantum syllaba semper, ut sub A vel E. Ultimo ad syllabas proferendas accedas. Hic modus varietatem ex modo proferendi suspicit, ut primus ex re ipsa seu cantu. Tertius, qui meo
pag.1209b judicio melior / est, fit alterius auxilio, qui notas proferat te syllabas

canente, sic enim et temporis et vocis magnitudo servabitur, et tu sensim te transferes consuetudine ad id quod est difficillimum. Erat et aliud in discendo compendium, ut sine manu optime quis discat. Hoc autem (9) continget, si discipulum docueris diapason unius omnes voces, nam reliquae omnes eisdem ordinibus recurrunt, atque ita mutationes pro vocatis clavibus, quae semper tribus in locis habentur ob semitonia. Nam claves mutata ferme ratione ita sibi comparantur, ut in duas omnes ob similitudinem redigantur, cum sex videantur, tres quidem vocati B mollis, totidem sine illo, has si observaveris diligenter, in duas tantum reduces, non solum mirabili et compendiosa ratione, sed etiam admodum facili.

Quaestiones musicae.

1. An hodierna musica sit eadem cum prisca?

Negat hoc Puteanus in Musathena his verbis: Hodie in umbra tantum priscae illius artis canimus aut psallimus, fuco quodam non solum difficiles, sed languidi et insuaves. Ubi Asclepiades, qui seditiones accensas cantu inhibuit? Ubi Damon, qui temulentae juventutis petulantiam modulorum gravitate perdomuit? Ubi Thales Cretensis, qui organica suavitate morbos ac pestilentiam fugavit? At noster omnis et cantus et conatus insidias quasdam auribus faciat, animum non capiat. Scilicet in divinam hanc partem vis quaedam divina valet, quae in nostra se musica hactenus quaerit, non invenit, in veteri fuit et innotuit. Huic sententiae Puteani merito adstipulamur, quippe qui ex sacra historia novimus, Davidem musica sua sedasse inquietum Saulis spiritum. Objicis, musicam hodie ad culmen suum pervenisse. Non abnuo, si varietatem harmoniae spectes; si vero vim et efficaciam consideres, plane abnuo. Persuasus enim sum in musica veterum divinam et caelestam quandam vim infuisse, quae hodie vix, nisi forte extra ordinem, sit cognita.

2. Quomodo musica incrementum sumserit?

Musica definitur plurium et disparium sonorum apta concordia. Qui quidem soni in artis primordio et rudibus adhuc musicae saeculis fuere pauciores. Unde Censorinus symphoniam ita difinit: est autem, inquit, symphonia duarum vocum disparium inter se junctarum dulcis concentus. Duarum itaque vocum veluti praesidio nomen dignitatemque

---

9) Im Original: autam.

suam musica tutata est, mox fines ulterius etiam protulit et trium, quatuor, pluriumque sonorum potita. De tribus sonis ita Censorinus in fragmento: organum quondam tres habuit intensiones, gravem, mediam et acutam. Inde Musae quoque tres olim aestimatae: Hypate, Mese, Nete. Nunc in ampliore numero soni considerantur. Trium etiam sonorum meminit Cicero in Oratore: vocis, inquit, mutationes totidem sunt quot animorum, qui maxime voce commoventur. Mira est enim quaedam vis vocis, cujus quidem e tribus omnibus sonis, inflexo, acuto et gravi, tanta sit et tam suavis varietas perfecta in cantibus. Sunt et aliae vocum differentiae, quas Isidor lib. II Originum enumerat, ut sunt voces suaves, perspicuae, subtiles, pingues, acutae, durae, asperae, caecae, vinnolatae et cetera. Itaque e singulis olim musica constitit, post e duobus, tum e tribus et quatuor sonis. Ultra etiam crescente aevo ventum.

3. Quaenam sit generalissima musicae partitio?

Quod sit theoretica et practica. Musica theoretica sonos investigat et cum ratione quadam disponit ad concentum. Et haec generis nomine donata musica appellatur, quod persequatur ea, quae utrique musicae practicae sunt communia. Musica practica sonos certa ratione formatos exprimit, idque voce vel assa, id est mera, vel arte facta sive per instrumenta expressa. Illa dicitur harmonica, haec organica. Huc pertinet illud Catonis apud Nomium Marcellum: melos alterum in cantibus est bipartitum, unum quod est in assa voce, alterum, quod vocatur organicum. Vox assa idem est quod sola sive mera, videlicet sine cantu tibiarum. Origo nominis est, quod nobis in promptu semper et a natura assit. Ceterum musica practica alio etiam sensu dicitur, quae docet rationem conficiendi melodiam, ut in methodo paulo ante finivimus. Quae quidem ambiguitas notanda est.

4. Utra musica sit prior, harmonica an organica?

Harmonica est prior antiquitate, dignitate et potestate. Antiquitate, quia sonus, qui ab ore, est naturalis, qui ab instrumentis, artificialis. Jam vero natura est prior arte. Itaque et effectus naturae. Hac de re Lucretius lib. V.

> At liquidas avium voces imitarier ore
> Ante fuit multo.
> Inde minutatim dulceis didicere querelas,
> Tibia quas fundit digitis pulsata canentum.

Deinde praestat quoque dignitate. Nam organica sonum edit dumtaxat,

pag.1210a harmonica praeter dulcedinem vocis syllabas etiam format et dearticulat. Itaque sicut animata inanimata excellunt, / ita viventium voces instrumenta. Quod denique ad potestatem attinet, nihil humana voce ad alliciendum blandius, ad oblectandum efficacius, ad movendum fortius.

5. Quaenam sint requisita vocis humanae in musica?

Debet esse uno verbo perfecta. Perfecta autem vox, Isidoro exprimente, est alta, suavis et clara. Alta, ut in sublimi sufficiat, clare, ut aures impleat, suavis, ut animos audientium blandiat. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta non erit.

6. Quaenam instrumenta musica propius accedant ad vocem humanem?

Instrumenta musica universa in duplici sunt ordine sive classe, vel pulsu et percussu sonant. Illa voci proxima sunt, haec longius removentur. Divisionis hujus meminit Isidorus lib. II Originum cap.18 his verbis: nam aut voce editur sonus sicut per fauces, aut flatu sicut per tubam aut tibiam, aut impulsu sicut per citharam.

7. Quid sit lectio harmonica?

Musica harmonica duplex est, vel de tabella, vel sine tabella, sicut oratio recitantis aut dicentis. Harmonica sine tabella est, qua canimus libere, quidquid auditu ipsi percipimus aut mente concipimus canendum. Harmonica de tabella est, qua secundum artis praecepta in quinque lineis earumque intervallis veluti legimus, quae ibi sunt notata, sive signis expressa. Hinc lectio harmonica est modulatio vocis, quae ad signa scripta flectitur et accommodatur.

8. Quid sit musica Gregoriana et Ambrosiana?

Illa est choralis, haec figuralis, utraque sic dicta ab auctore. Prior etiam dicitur vetus et plana, posterior mensuralis et nova.

9. Quid sit musica ficta?

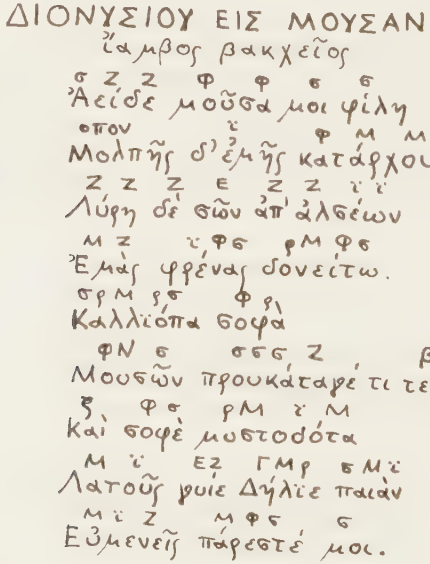
Sic dicitur illa, quae per voces fictas modulatur, hoc est tales, quae canuntur in aliqua clave, in qua essentialiter non continentur, nempe ut in e, re in f et sic deinceps. Huc pertinet partitio musicae in naturalem et artificialem.

10. Quid sint notae musicae?

Nota in genere est signum compendio loquens, cujus scribendi modus est duplex, per litteras et alias quasdam non difficiles formas. Posterioris census sunt notae musicorum, quae quidem vox apud Boetium occurrit. Illis aptari potest difinitio Isidori lib. I Originum cap. 20. Nota est figura propria in litterae modum posita. Ceterum notae musicae sunt aliae veteris aevi, aliae recentioris, ut patebit e questione seq.

11. Qualis sit partitio musicae in veterem, mediam et novem?

Vetus dicitur, quae olium fuit apud Hebraeos, Graecos et Latinos. Nova, quae ab anno Christi 1000 coepit, hodieque durat. Media, quae inter terminos utriusque. Musica vetus Hebraeorum et aliorum orientalium, qualis fuerit, ignoratur. Graeci veteres, ut ex Boetio constat, litteras graecas adhibuerunt loco notarum et quidem ita, ut si psallendum esset, nota indicaret nervum, si vero canendum, ipsam vocem. Exemplum hujus antiquae Graecorum musicae protulit Vincentius Galilaeus ex bibliotheca Vaticana, quod hic adscribam. Est autem oda modi lydii:



In mediae aetatis musica Hebraei accentus suos adhibuerunt, quae consuetudo hodieque apud illos obtinet, qua de re vide in Triumpho nostro biblico. Latini in hac aetate septem istas litteras usurparunt, A, B, C, D, E, F, G, quibus voces suas musici notabant atque efferebant. Cujus rei vestigia quaedam extant. In musica denique nova Graeci peculiarem quendam habent modum, nos vero litteris utimur et notis. Illae dicuntur claves, quod notas veluti aperiant et recludant, hae propria notae, quod sonos ipsos notent.

12. An geometria habeat aliquem usum in musica?

Habet. Nam, ut Censorinus venuste ait, sonis motuum modum mensu-/
pag.1210b ramque invenere geometrae magis quam musici. Rursus idem ait: Pythagoras et geometrae demonstrant duo hemitonia tonum complere non posse. Sane quantitatem soni spectat musicus, non ut musicus, sed ut geometra. Est autem ista quantitas triplex, videlicet longitudo, latitudo et crassitudo seu profunditas soni. Hac de re Censorinus ita scribit: symphoniae simplices ac primae sunt tres, quibus reliquae constant, una duorum tonorum et hemitonii habens διάστημα, quae vocatur διὰ τεσσάρων , alia trium et hemitonii, quam vocant διὰ πέντε , tertia est διὰ πασῶν , cujus διάστημα continet duas priores. Grammaticus antiquus hac de re ita docet: toni duo et dimidius, διὰ τεσσάρων nominatur, tres et dimidium διὰ πέντε sex διὰ πασῶν. Haec musicae summa est.

13. Qualia fuerint pleraque veterum instrumenta musica?

Id docet Aristoteles in Problematibus: Ἑπτάχορδοι ἦσαν αἱ ἁρμονίαι τὸ παλαιόν . Lyra sane, cithara et reliqua instrumenta, quae chordis tendebantur, septem chordarum fuerunt. Imo et ea, quae flatu sonum reddebant, eodem pleraque constabant numero et harmonica. Quo pertinet illud Virgiliani bubsequae:

> Est mihi disparibus septem compacta cicutis
> Fistula.

Causa hujus rei petatur e quaestione 12. Summa est, septenarum vocum causa id esse factum.

14. Qualis sit musica mundana?

Veteres arbitrati sunt caelum septem motibus sonare. Etsi enim octo cursus orbium statuerunt, videlicet unum caeli stelliferi et septem planetarum, non tamen nisi septem sonos admiserunt, quod

Mercurii Venerisque globos, ut velocitate motus, sic ratione soni convenire crederent.

15. Quomodo quatuor illae voces, quae dicuntur, bassus, tenor, altus et discantus conveniant et differant?

Basis occupat utplurimum claves infimas sive majusculae, interdum tamen descendit ad d in mediis. Tenor circumscribitur ex C magno et f medio, propiusque ad bassum accidet. Altus circumscribitur ex F infimo et aa supremo, propiusque ad discantum accedit. Denique discantus occupat claves supremas, interdum tamen discendit usque ad C in mediis.

16. Quot sint intervalla musica?

Simplicia sunt septendecim, composita possunt esse infinita.

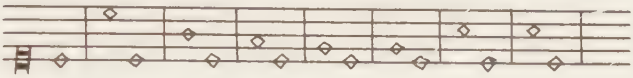
17. Quot sint toni musici?

Toni saepe appellantur modi. Sed rectius fuerit, haec duo vocabula distincte usurpare. Similiter toni et soni vocabula confunduntur. Unde videas tonum, modum et sonum pro eodem poni. Tu ista distingues. Sonus est vox ipsa, quae aures ferit. Tonus est spatium duobus circumscriptum sonis, seu est distantia gravis et acuti soni. Modus est octava per vocem affinem mediata. De tono quaeritur, quot sint ipsius genera? Ex praecedenti questione petenda est responsio. Cum enim tonus nihil sit aliud quam intervallum, sane tot fuerint genera tonorum, quot intervallorum. Usitatoria vero intervalla adeoque et toni sunt novem, videlicet. 1. Tonus sive secunda perfecta. 2. Semitonium sive secunda imperfecta. 3. Ditonus sive tertia perfecta. 4. Semiditonus sive tertia imperfecta. 5. Diatessaron sive quarta imperfecta. 6. Diapente sive quinta perfecga. 7. Semitonium cum diapente sive sexta imperfecta. 8. Tonus cum diapente sive sexta perfecta. 9. Diapason seu octava. Sed, inquis, vulgo recitantur decem toni, ita ut novem illis commemoratis praemittatur unisonus? Responsio: Unisonus accurate loquendo est omnium intervallorum principium, non vero est intervallum, quippe quod est soni a sono distantia.

18. Quodnam sit fundamentum contrapuncti musici?

Dyas et trias harmonica. Dyas harmonica est tonus sive intervallum concordans. Estque simplex vel composita. Dyas harmonica simplex est octava, quinta, quarta, ditonus, semiditonus, sexta major et sexta minor. Reliqua intervalla simplicia dissonant, ut tonus major

et minor, semitonium majus et minus, septima major et minor, denique omnia intervalla non justa, ut semioctava, semiquinta et cetera. Dyas harmonica composita est duplex octava et duplex octava cum quinta, exempli gratia sequentes dyades simplices consonant:



Trias harmonica est συζυγία tertiae et quintae et dicitur radix unitrisona, item radix omnis harmoniae omniumque consonantiarum regula et mensura. Est autem ejusmodi:

pag.1211[a] Porro haec radix est simplex, aucta vel diffusa. Simplex con-/stat tribus tonis, ut in exemplo. Aucta est, quae comitem habet octavam, ad variam magis et pleniorem excitandum harmoniam. Diffusa est, cujus partes seu voces radicales disperguntur in varias octavas. Ubi tenenda est regula: quo voces sunt sibi invicem propinquiores, eo meliorem conflant symphoniam.

19. Quid vulgo dicatur solmisatio?

Est actus ille, quo syllabarum et vocum musicarum nomina exprimuntur. Apellatur etiam solfizatio.

20. An etiam in contrapuncto admittantur discordantiae?

Sane admittuntur, sed certis conditionibus. Nam semibrevis in contrapuncto discordantiae subjacere non potest. Corrumpit enim concentus naturam et suavitatem. Quae vero per syncopen, vel ipso celeri transitu veluti dissimulatur discordantia, in contrapuncto admittitur. Id fere in omnibus cantilenis contingit. Nam haec varietas et quasi concordia discors atque discordia concors commendat harmoniam. Hinc adhibetur secunda, cum ex tertia in unisonum pervenitur, vel quarta, cum in quintam prodit, vel septima, cum ad aequisonantem octavam prosilit. Hujusmodi ergo discordantia (minima vel semibrevis) syncopata, nullam adfert dissonantiam. Porro diatessaron consonantia, etsi simpliciter ducta sit dissona, conjuncta tamen concordi commixtioni concors efficitur et duobus locis admittitur: 1. quando bassus et discantus octava distant, vox media sive tenor, in quartam sub discanto disposita, optime concordat. 2. cum bassus et discantus procedunt per unam vel plures sextas, vox media tertiam

semper ad bassum observans, in acutum concordabit. Quarta itaque hujusmodi per simibreves vel breves deducta in contrapuncto concorditer admittitur.

21. An etiam in musica chorali locum habeat contrapunctus?

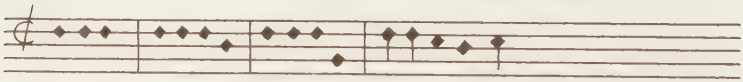
Utrique.

22. Qui dicantur psalmi majores et minores apud veteres musicos?

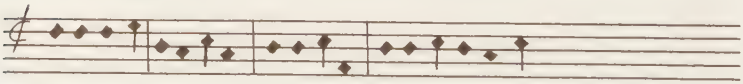
Majores dicuntur, qui ex evangelio sunt deprompti, ut canticum Mariae virginis, quod appellatur Magnificat, et canticum Zachariae, quod appellatur Benedictus. Psalmi minores sunt alii praeter dictos, puta psalmi Davidis.

23. Quomodo in musica chorali virgulae, commata, cola et interrogationes exprimantur?

Virgula in fine elevatur, vel aequaliter exprimitur. Comma per tertiam discendit, nisi forte sit dictio hebraica vel monosyllaba, quae elevatur. Colon denique semper per quintam deprimitur, exempli gratia.



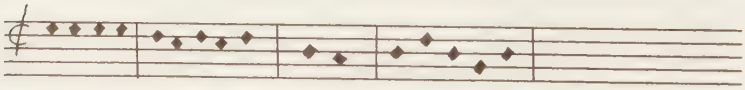
Virgula Comma Colon Interrogatio



Virgula Comma Colon Interrogatio

24. Quomodo toni (quos vulgo modos appellant) proponi soleant?

Hujusmodi typo:



Unisonus Semitonium Tonus Semiditonus

Ditonus Diatessaron Diapente Semitonium cum Diapente

Tonus cum Diapente Diapason

Hunc typum ita commendant veteres musici: cum tam paucis moduiis tota harmonia formetur, utilissimum est eos altae memoriae commendare, nec prius ab hujusmodi studio quiescere, donec vocum intervallis agnitis harmoniae totius facillime queat apprehendere notitiam.

25. Quomodo musici proponant doctrinam suae proportionis?

Hoc pacto. Proportio dupla est, quando duae notae contra unam velut in acie constituuntur, aut quatuor contra duas collocantur ejusdem speciei. Proportio tripla est, quando tres notulae contra unam, sibi specie similem proferuntur. Proportio quadrupla est, quando quatuor notae contra unam ejusdem speciei ponuntur. Proportio sesquitertia est, cum quatuor notae tribus aequivalent sibi similibus nomine et quantitate. Sic vide gratia 2 ad 1 et 4 ad 2 faciunt proportionem duplam, 3 ad 1 et 6 ad 2 triplam, 3 ad 2 sesquialteram, 4 ad 3 (10) sesquitertiam.

26. Quid sit accentus musicus?

Est melodia, quae dictionum syllabas, juxta accentus sui naturalis exigentiam pronuntiat. Est autem accentus gravis vel acutus. Ille est dictionis finalis depressio et fit per quintam vel tertiam, hic est dictionis finalis elevatio et fit similiter duobus modis. Ceterum haec distinctio usum habet in musica chorali.

27. Quaenam dicantur proportiones radicales apud musicos?

Illae sunt in novem numeris simplicibus ab 1 ad 9, quia hi sunt radices omnium numerorum.

28. Quaenam sint proportiones simplices et compositae apud musicos?

Illae absque jugatione procedunt, ut proportio dupla, tripla, sesquialtera et cetera, hae jugationem admittunt, ut dupla sesquialtera, tripla sesquitertia, dupla superbipartiens tertias et cetera.

29. Quot sint partes musicae apud veteres?

Tres, videlicet harmonica, quae discernit in sonis acutum et gravem,

---

10) Im Original: 3 ad 4.

rhythmica, quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat, metrica, quae mensuram diversorum metrorum, vide gratia heroicum, jambicum et cetera probabili ratione cognoscit. Isidor lib. III cap. 17 et 18.

Peroratio musices

Atque hoc est templum musicum, cujus fundamentum est harmonia seu concordia, tectum honesta voluptas, ligna et lapides monas, dyas et trias harmonica. Hoc templum ut non solum ingredi, sed et ipse aedificare possis, post diligentem hujus synopseos, quam tibi hic exhibuimus, lectionem adi melopoeticos classicos et principes, Orlandum et Marentium, primoque te exerce in analysi exemplorum plurimorum, et ab illa te confer ad synthesin musicam; et haec omnia refer ad Dei laudes ebuccinandas, praesertim hac mundi vespera, ubi verum Kyrieleison et Halleluja jacet sub pedibus. Adeo mundus non meminit ultima mundi comitia, ubi musica non olympica, sed angelica decantabitur ab iis, qui didicerunt omnia metiri majestate Dei, et ad illius laudem omnia referre.

Lebenslauf

Am 20. 9. 1940 wurde ich, Ingo Schultz, als Sohn des Leutnants Günther Schultz und seiner Ehefrau Ilse, geb. Druckenbrodt, in Magdeburg geboren. Ich bin deutscher Staatsangehörigkeit und evangelischer Konfession.

Ab 1956 besuchte ich die Grund- und Zentralschule in Eilsleben (Bez. Magdeburg), die ich jedoch vor dem Abschluß des 10. Schuljahres verließ, da meine Familie 1956 aus der DDR floh, um der politischen Verfolgung zu entgehen. In Wolfenbüttel war ich bis zum Abitur im Jahre 1960 Schüler des Mathematisch-naturwissenschaftlichen Gymnasiums.

Im Sommersemester 1960 begann ich an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater in Hannover das Studium der Schulmusik, das ich 1964 mit dem Staatsexamen für das Lehramt an höheren Schulen abschloß.

Seit dem Sommersemester 1964 studiere ich an der Philipps-Universität Marburg die Fächer Musikwissenschaft, Romanistik, Pädagogik und Philosophie. Vorlesungen und Seminare bzw. Übungen belegte ich bei den Herren Professoren Dr. Buck, Dr. Engel, Dr. Froese, Dr. Hüschen, Dr. Klafki, Dr. von Oppen, Dr. Reich und Dr. Wieland sowie bei den Herren Dr. Bodamer, Dr. Heussner, Dr. Rückriem und Dr. Schröder.

Allen meinen verehrten Lehrern bin ich zu großem Dank verpflichtet.